ಶ್ರೀಮಾನ್

ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ

ನವರ ಗುರುಪಾದುಕೆಗಳಲ್ಲಿ

ಅರ್ಪಿತ

ಹೊ ಫಿಲೊಮುಥೊಸ್ ಫಿಲೊಸೊಫೊಸ್ ಪೋಸ್ ಎಸ್ತೀನ್

(ಕಥಾಪ್ರಿಯನು ಜ್ಞಾನಪ್ರಿಯನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ)

ಮುನ್ನುಡಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳದವರೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಧಾರಾಳ ವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು ಇವನು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ದಾರ್ಶನಿಕನಾದ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಪ್ರಿಯ ಶಿಷ್ಯ. ಇವನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು—**ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ** (Rhetoric) ಮತ್ತು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ** (Poetics). ಕವಿ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇವನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕೆಲವು ಇನ್ನೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಆದಿಗ್ರಂಥವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಬರೆದವನು ಪ್ರಪಂಚದ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಜ್ಞಾನಿಯೆಂದೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಪೂಜ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಕಾವ್ಯ; ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ; ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ, ರಚನೆ; ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು; ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ. ಇವು ಯೂರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿವೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳಾದ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ವಿಚಾರಪ್ರಿಯತೆಗಳು **ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವು ಬಹಳವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿವೆ. ಯೆಹೂದ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಧರ್ಮ ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಆಚಾರನಿಷ್ಠೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗ್ರೀಕರ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರೇಮ ವಿಚಾರಪರತೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿವೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್, ಜರ್ಮನ್ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳ—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ, ಹಿಂದಿ, ಗುಜರಾತಿ, ಮರಾಠಿ—ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೂ

ಈ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದೆ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇಂದಿನ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಇದು ಸುಲಭವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ, ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದಿನೇ ದಿನೇ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದೇ ರೀತಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಸಾಧನೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಉದ್ದೇಶಸಾಧನೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಎರಡು ಬಗೆಯಾದುದು—ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ತತ್ತ್ವ, ರಚನೆ ಮುಂತಾದವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ ಇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ವಿವರಣೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳು ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಪಂಡಿತರಿಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಕಾರವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪೂರ್ಣಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ನಮ್ಮ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಇತರ ಭಾಷಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವಾದಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನದ ಹೂವಿಗೆ ಪರಿಮಳ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಅಗಾಧವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯದಿಂದ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಳಿಗೂ, ಪಾರಪ್ರವಚನಗಳಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯ.

ಇನ್ನು ಅನುವಾದದ ವಿಚಾರ· ಭಾಷಾಂತರ, ಅನುವಾದ, ಪರಿವರ್ತನೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ತೊಡಕು. ಮೂಲಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥಭಾವಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ, ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮೂಲಭಾಷೆಯ ಪೂರ್ಣಪರಿಚಯದ ಜೊತೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಅರ್ಥವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇವು ಅನುವಾದಕನಿಗೆ ಕರತಲಾಮಲಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂತಹ ಅನುವಾದವೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಉಪ

ಕಾರಕ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ, ಪರಿವರ್ತನೆ ಇವೂ ಕೂಡ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕಾರ್ಯಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿರುವವರು ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರು. ಇವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂ ಎ. ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಅನುಭವ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಲಿತು ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಚೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಮೂಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದಗಳು, ಅವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಂಗವಾಗಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂಲದ ಅರ್ಥಭಾವಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗದಂತೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಸುಲಭವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ರೀತಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಸೌಭಾಗ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ.

ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲಿರುವ ಪೀಠಿಕೆಯು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ೨೬ ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದನೆಯ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ, ರುದ್ರನಾಟಕ, ರುದ್ರನಾಯಕ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ, ಶೋಧನೆ—ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಶದವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳೊಡನೆ ಅವುಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶೇಷರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಅದನ್ನು ಅರಿಯದ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಮೂರನೆಯ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪದೇ ಪದೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿ

ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಬೇರೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರಚಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲೂ ಈ ಪೀಠಿಕೆ ಅನುಬಂಧಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕವಾದುವೂ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ ಗುರು ಶಿಷ್ಯರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಇವುಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಉಪಕಾರಗಳೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ ಪ್ರಭಾಕರ ಮುಂತಾದವರ ನಿದರ್ಶನಗಳು ವೇದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಮಾಣ ಲೇಖನಾ ವಳಿ, ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಕೋಶ, ಪದಸೂಚಿ ಇವುಗಳು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದು ವವರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲೂ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಲೂ ಅನುಕೂಲವಾಗಿವೆ

ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮುದ್ರಣಮಾಡಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾಶಕರಾದ ಕಾವ್ಯಾಲಯದವರು ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತಾ ಪೂರ್ವಕವಾದ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಶ್ರೀಮಾನ್ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಇಂತಹ ಉತ್ತಮ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಕನ್ನಡಿಗರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದು ಅವರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥ ಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಲು ತಕ್ಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದುದು ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇವರಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ದೈವಾನುಗ್ರಹವು ಒದಗಿ ಇವರಿಂದ ಇತೋಪ್ಯತಿಶಯವಾದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬಿದ್ದು ಕನ್ನಡಿಗರ ಕೈಸೇರು ವಂತಾಗಲೆಂಬುದೇ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಹಾರೈಕೆ.

ಮೈಸೂರು
೬-೩-೧೯೫೯

ಎ. ಎನ್. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ

ನಿವೇದನೆ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲಗ್ರಂಥವೆನಿಸಿರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿವೆ ಇಂಗ್ರಾಂ ಬೈವಾಟರರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲ ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ. ಅನುವಾದ, ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೈವಾಟರ್, ಬುಚರ್, ಟ್ವಿನಿಂಗ್, ಲೇನ್‌ಕೂಪರ್, ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಫೈಫ್, ಮತ್ತು ಪಾಟ್ಸರ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವು ಭಾಷಾಂತರವಲ್ಲದೆ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅನುವಾದವು ಕೇವಲ ಭಾವಾನುವಾದವಾಗದೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೆ ಪದಾನುವಾದವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪೀಠಿಕೆ ಮತ್ತು ಅನುಬಂಧಗಳಿಗೆ ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಆಧಾರ

ಈ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಾನು ಅನೇಕ ಮಹನೀಯರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವರು ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಶೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದವರೂ, ಮತ್ತು ಅನಂತರ ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನಾಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಗಳೂ ಆಗಿರುವ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎಸ್. ವಿ ರಂಗಣ್ಣನವರು ಇವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರವಚನರೀತಿಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ನನಗೆ ಬಹಳ ಸಹಾಯಮಾಡಿವೆ ಇವರ ಶಿಷ್ಯನಾಗುವ ಯೋಗ ನನಗೆ ಲಭಿಸಿರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಈ ಅನುವಾದಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯವಾಗಲೀ, ಅದನ್ನು ಇಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಾಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ನನಗೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಅಚಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಲು ಅನುಮತಿಯಿತ್ತ ಅವರ ಔದಾರ್ಯ ಶಿಷ್ಯಾಭಿಮಾನಗಳಿಗೆ ನಾನು ಚಿರಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಲೇಖನ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತೇಜನ ಮತ್ತು ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯ

ಕವಿಗಳೂ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಉಪಕುಲಪತಿಗಳೂ ಆದ ಡಾ॥ ಕೆ. ವಿ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ, ಎಂ.ಎ., ಡಿ.ಲಿಟ್.; ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೂ, ಮಹಾರಾಜಾಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೂ ಆದ ಪ್ರೊ॥ ಸಿ. ಡಿ. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಎಂ.ಎ. (ಕ್ಯಾಂಟಬ್); ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಡಾ॥ ಎ. ಎನ್ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಎಂ.ಎ., ಎಲ್.ಟಿ, ಪಿಎಚ್.ಡಿ. (ಲಂಡನ್), ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಪ್ರೊ॥ ತೀ ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಎಂ.ಎ ಮತ್ತು ಪ್ರೊ॥ ಡಿ. ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯ, ಎಂ ಎ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯ ರೂಪದ ಆಶೀರ್ವಚನವನ್ನು ಇತ್ತಿರುವ ಡಾ॥ ಎ ಎನ್. ನರಸಿಂಹಯ್ಯನವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದ ತರ್ಕಸಾಹಿತ್ಯ ವೇದಾಂತ ವಿದ್ವಾನ್ ಶ್ರೀ ಪಾಟಣಕರ ಚಂದ್ರಶೇಖರಭಟ್ಟರು, ಮಹಾರಾಜಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಪಾಠಶಾಲೆಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಹಾಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರಾದ ತರ್ಕ ಸಾಹಿತ್ಯವ್ಯಾಕರಣ ವಿದ್ವಾನ್ ಶ್ರೀ ಜಿ ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿಭಟ್ಟರು, ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಶ್ರೀ ಜಿ. ವರದರಾಜಾರಾವ್, ಎಂ ಎ. ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಡಾ॥ ಸಿ ಡಿ ಗೋವಿಂದ ರಾವ್, ಎಂ ಎ, ಬಿ ಟಿ, ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಇವರು ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅನೇಕ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳನ್ನೂ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ॥ ಗೋವಿಂದರಾಯರು ಪೀಠಿಕೆ, ಅನುಬಂಧಗಳನ್ನು ನೋಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀ ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎಂ.ಎ. ರವರು ಪದಸೂಚಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಈ ಮಹನೀಯರ ಪ್ರೀತಿ, ವಿಶ್ವಾಸ, ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಸಹಾಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಹೆಚ್ಚು ದೋಷಯುತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇವರ ಮಹದುಪಕಾರವನ್ನು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತೀರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತಾ ರೂಪದ ಪದಾಂಜಲಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ

ನನಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಸಹಾಯಮಾಡಿದ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಗ್ರಂಥಾಗಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ಕೆ ಎಸ್ ಮೂರ್ತಿ, ಬಿ ಎ. ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಗ್ರಂಥಾಗಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ಎಚ್. ಆರ್. ರಾಮಚಂದ್ರ, ಬಿ ಎ., ಡಿಪ್. ಇನ್ ಲೈಬ್. ರವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪೀಠಿಕೆ ಮತ್ತು ಅನುವಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರಕಟಿಸಿ, ಅನಂತರ ಅವನ್ನು ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ **ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ**ದ ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಲಿಯವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಪೀಠಿಕೆ ಅನುಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಕಾಶನದ ಗೌರವವನ್ನಿತ್ತು ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಭಾರವನ್ನು ವಹಿಸಿರುವ ಶ್ರೀ ಕೂಡಲಿ ಚಿದಂಬರಂ, ಬಿ.ಎ , ಎಲ್‌ಎಲ್.ಬಿ. ರವರ ಸಹೃದಯತೆಗೂ, ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿರುವ ವೆಸ್ಲಿ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರ ಮುದ್ರಣ ಕೌಶಲಕ್ಕೂ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಫಲಸಿದ್ಧಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಅನುವಾದಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬುಚರ್, ಬೈವಾಟರ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗೋಲಿಯತರವು ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಬುಚರನು ತನ್ನ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಸ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಅತಿನಿಕಟವೂ ಅನುಗುಣವೂ ಆಗಿರುವ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಬೈವಾಟರನು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರ ನಿಷ್ಠುರನಾದ ವೈಯಾಕರಣಿಯಂತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ತೋರಿದ್ದಾನೆ. ಮೂಲ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವಾಗ ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಅವನ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಳೆಗುಂದಿವೆಯೆಂದೂ, ಅವನ ಶೈಲಿಯ ನೀರಸತೆಯಂತೂ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದುದೆಂದೂ ಹಂಫ್ರಿ ಹೌಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುವಾದಗಳ ಕೆಲವು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಹೊರಟ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಫೈಫ್, ಲೇನ್‌ಕೂಪರ್ ಮತ್ತು ಎಲ್. ಜೆ. ಪಾಟ್ಸರ ಅನುವಾದಗಳು ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲೇ ಅಶ್ರದ್ಧೇಯಗಳೆಂದು ಟೀಕಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಇಂತಹ ಉದ್ದಾಮಪಂಡಿತರು ಕೃತಾರ್ಥರಾಗದಿರುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಚಯವಿರುವ ನಾನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆನ್ನುವ ಔದ್ಧತ್ಯ ನನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಮೂಲದ ಪದಭಾವಗಳಿಗೆ ದೂರವೂ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆಗಿರದ ಅನುವಾದವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಅನುವಾದವು ತೊಡಕಿನ ಕಾರ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತೃಪ್ತಿಯಿರದ ಕಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಎಷ್ಟೇ ಶ್ರಮವಹಿಸಿದರೂ ಮೂಲದ ಭಾಷೆ ಭಾವ ಅರ್ಥ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೂ ಅನುವಾದದ ಭಾಷೆ ಭಾವ ಅರ್ಥ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣ

ವಾಗಿ ಶಾಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇರುವುದರ ಅಭಾವವೂ, ಇಲ್ಲದುದರ ಭಾವವೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸಿದರೂ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ. ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯ, ಅಸಂತೋಷದ, ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳ ಕೊರಗು ಇತರರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುವಾದಕನನ್ನೇ ಕಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಇದು ಅನುವಾದಕರೆಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯಾನುಭವ. ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಈಚೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಗ್ರೀಕಿನಿಂದಾದ ಅನುವಾದವೊಂದರ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಆದರ್ಶವು ಸಿದ್ಧಿಸುವುದು ಅದನ್ನು ಓದುವವನು ಸಹನೆಗೆಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಒಲೆಗೆ ತುರುಕಿ ತಾನೇ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಕಲಿಯಹೊರಟಾಗ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ಸಂಕೃತ ನನ್ನ ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೂ ಲಭಿಸಿದ್ದಾದರೆ ನನ್ನ ಉದ್ಯಮ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ

ನಂಜನಗೂಡು
೭–೩–೧೯೫೯

ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ

ಮತಸ್ಥಾಪಕರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಾನವಕುಲದ ಮಾನಸಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನಷ್ಟು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿದ್ದಿತು. ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನ ಹೆಸರೇ ಕೇಳದಿದ್ದ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಇದಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಿಧಿಯು ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಾದವನಿಗೆ ಕಾದಿದ್ದಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಜಯಯಾತ್ರೆಯು ಅಪ್ರತಿಮ ವಾದುದು ಅವನು ಗತಿಸಿದ ಹದಿನೈದು ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮಹಾಕವಿಯಿಂದ 'ಬಲ್ಲಿದರ ಗುರು' ಎಂದು ಅವನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಯುರೋಪಿನ ಧಾರ್ಮಿಕಪರಿಷತ್ತುಗಳು ವಿಧರ್ಮಿದಾರ್ಶನಿಕನೊಬ್ಬನ ಅಧ್ಯಾತ್ಮತತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದುವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದಂಡಾರ್ಹವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಕಬಳಿಸಲು ಅನೇಕ ಕೊಳ್ಳಿಗಳು ಧಗಧಗಿಸುತ್ತವೆ ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಜಗತ್ತು ಗೌರವಿಸಲು ಹಿಗ್ಗುತ್ತಲಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇಸ್ಲಾಮಿಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಆರಾಧ್ಯ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಗ್ದಾದ್ ಮತ್ತು ಕೈರೋಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ಡೋವಾ ಮತ್ತು ಸಮರಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಜನಗಳ ಮನಗಳು ಅವನ ಆಧಿಪತ್ಯ ವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಜ್ಞಾನಿಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುವ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮಯೋಧನೂ ಮುಸ್ಲಿಮನೂ ತಮ್ಮ ಕಲಹವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ.

— ಥಿಯೊಡೊರ್ ಗೊಂಪೆರ್ಜ್

ವಿಷಯ ಸೂಚಿಕೆ

ಪೀಠಿಕೆ

೧

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪ್ರಯಾಗದಲ್ಲಿನ ಗಂಗೆಯಮುನೆಯರ ದೃಶ್ಯ ದಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗಮವು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸಮ್ಮಿಳನವು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ನದಿಗಳೂ ಬಹು ದೂರ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಐಕ್ಯವಾದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಗಮ: ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗ್ರೀಸಿನ ಯವನರದು; ಮತ್ತೊಂದು ಅರೇಬಿಯದ ಯೆಹೂದ್ಯರದು. ಯವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಪ್ರಿಯತೆ, ಯೆಹೂದ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯವು ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಆಚಾರನಿಷ್ಠೆ. ಈ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಂಮಿಶ್ರಣವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯ.

ಗ್ರೀಸಿನ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದೊಡನೆಯೇ ನಮಗೆ ಇಂದು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಹೆಸರು ಗಳು ಪಾರ್ಥೆನಾನ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋಗಳದು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿ ಯುಗದಲ್ಲೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಹೆಸರುಗಳು ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರದು. ಹೋಮರನು ಜನಪ್ರಿಯನಾದುದೇನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ: ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಆನಂದದಾಯಕ ಕವಿ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ರಸವಾದರೋ ಜನಾದರಣೆಗೆ ಉತ್ತೇಜಕ ವಾಗುವಂತಹುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹೋಮರ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಕಾಳಿ ದಾಸರುಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವನನ್ನು ನಾವು ಸುಸಂಸ್ಕೃತನೆಂದು ಕರೆಯದಿದ್ದರೂ, ಅವನು ಕ್ಯಾಂಟ್, ವಾಚಸ್ಪತಿಮಿಶ್ರರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿರದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ದೋಷವೆಂದೆಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಕವಿಗಿರುವ ಸ್ಥಾನವು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ತಾತ್ತ್ವಿಕರ ಪ್ರಭಾವವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನಾಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟಿದೆಯೆಂದರೆ ಅವರ ಹೆಸರುಗಳು ಮನೆಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಹೋಗುತ್ತವೆ, ಮತ್ತು ದಿನಬಳಕೆಯ ಅನೇಕ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವು ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ತಾತ್ತ್ವಿಕರಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಾನ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಪ್ರಭಾವವು ಸ್ಪಷ್ಟ

ವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ಥಾನ ಗುರುಸ್ಥಾನ. ಮಧ್ಯಮ ಯುಗದ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ ಅವನ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಗಳೇ ಆಧಾರ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಸಂತ ಪಾಲನ ಸ್ಥಾನವಾವುದೋ, ಅದನ್ನೇ ಪ್ರಕೃತಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆಂದು ರೋಜರ್ ಬೇಕನ್ ನಂಬಿದ್ದನು. ರೆನ್ನೈಸಾನ್ಸಿನ ಕಾಲದಿಂದೀಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕವಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಶಾಸಕ ಪ್ರಭುವಾದನು. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಪುರುಷರನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೇ ಸತ್ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುರು ಹೆಂದಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಯೂರೋಪು ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ತಗ್ಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಚಿಕಾಗೋ ಪಂಥದವ ರಿಂದ ಅವನ ಮಹತ್ತ್ವವು ನವಜೀವನವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಧರ್ಮ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅರಿವು ಬಹಳ ಆವಶ್ಯಕ ಅವನ ದರ್ಶನದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮದ ಅನೇಕ ಸೂತ್ರಗಳು, ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮಾಚಾರ್ಯರಾದ ಆಕ್ವಿನಸ್, ಡನ್ಸ್ ಸ್ಕೋಟಸ್ ಮುಂತಾದವರ ವಾದಗಳು ಅರ್ಥವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕನ್ ಮತ್ತು ಗೆಲಿಲಿಯೋರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪಂಥವನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಡಾಂಟೆ, ಛಾಸರ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನರ ಕಾವ್ಯಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದರ್ಶನದ ಜ್ಞಾನ ಆವಶ್ಯಕ ಇಂದು ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿಪುಲವಾದ ಚರ್ಚೆಯ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವ್ಯಾಕರಣ ರೀತಿ. "ಸ್ವರ್ಣಮಧ್ಯಮಮಾರ್ಗ", "ಲಿಬರಲ್ ಶಿಕ್ಷಣ"; ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ವಸ್ತು" "ಆಕೃತಿ" ಎಂಬ ವಿಭಾಗ; "ಮುಖ್ಯ" "ಗೌಣ" ಗುಣಗಳೆಂಬ ವಿಭಜನೆ; "ಜ್ಞಾನಪ್ರಧಾನ", "ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನ", "ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು", "ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳು"— ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ದಿನಬಳಕೆಯ ಪದಗಳ ಅರ್ಥಗೌರವವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಉಪಯೋಗ ವಾಗಿರುವ ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಈತನೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆದ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ.

೨

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩೮೪ ರಲ್ಲಿ, ಸ್ಟಗೀರ ಎಂಬ ನಗರದಲ್ಲಿ. ಇವನ ತಂದೆಯು ಮ್ಯಾಸಿಡಾನಿನ ಅಮಿಂಟಾಸ್ ದೊರೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ವೈದ್ಯ;

ಇವನ ತಾಯಿಯ ಮನೆತನವೂ ವೈದ್ಯರದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೋಣದಿಂದ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ವಿಭಜನಾ ಮನೋಭಾವ ಇವನಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದುವು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಗುರುಕುಲದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿಯೂ, ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿಯೂ ಇದ್ದನು. ಪ್ಲೇಟೋ ಗತಿಸಿದ ನಂತರ ಐದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಏಷಿಯಾ ಮೈನರಿನಲ್ಲಿದ್ದು, ಆಮೇಲೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರನ ಗುರುವಾಗಿ ಮ್ಯಾಸಿಡಾನಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸಿದನು. ಅಥೆನ್ಸಿಗೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩೩೫ ರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ತನ್ನ "ಲೈಷಿಯಮ್" ನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದನು ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರನ ಮರಣಾನಂತರ, ಅಥೆನ್ಸಿನ ಮ್ಯಾನಿಡನ್ ಪಕ್ಷದವರು ಇವನನ್ನು ದೈವದ್ರೋಹಿಯೆಂದು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನ ಗತಿಯನ್ನು ನೆನೆದು, "ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಥೆನ್ಸ್ ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿ ಅಪಚಾರ ಮಾಡೀತೆಂದು" ಭಾವಿಸಿ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಯೂಬಿಯಂದ ಕಾಲ್ಕಿಸಿಗೆ ಓಡಿಹೋದನು. ಅಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ ಪೂ. ೩೨೨ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅರುವತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲವಾದನು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹುಟ್ಟುವ ವೇಳೆಗೆ ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನು ಸತ್ತು ಇನ್ನೂ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಇವನು ಸತ್ತದ್ದು ಕೆರೋನಿಯ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿರುವಾಗ, ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಮತ್ತು ಡೆಮೊಸ್ಥೆನಿಸರು ಗತಿಸಿದ ಒಂದು ವರ್ಷದೊಳಗೆ. ಇವನ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಗ್ರೀಸ್ ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ದೆಸೆಯನ್ನು ದಾಟಿತ್ತು, ಆದರೆ ಕ್ಷೀಣದೆಸೆಗಿನ್ನೂ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ ಈ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವನು ಗ್ರೀಸಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತು ಅವನ ಅಧಿಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಆರಂಭ ವಾಕ್ಯ: "ಎಲ್ಲಾ ಮಾನವರೂ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾರೆ" ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಕಾರ್ಯಗತಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದನು. ಓದುವುದರಲ್ಲಿ ಇವನ ಆಸಕ್ತಿ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂದರೆ, ಇವನ ಮನೆಗೆ "ಓದುಗನ ಮನೆ" ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತಂತೆ. ಇಡೀ ಜ್ಞಾನಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಆಸ್ತಿಯೆಂದು ಘೋಷಿಸಿರುವವರ ನಡುವೆ ಇವನ ಹೆಸರನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರ ಮತವಾಗಿದೆ. ಪಠನಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನು. ಸ್ವತಃ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ;

ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕುಶಲ. ಅವನ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಗಂಭೀರವೂ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ, ರಮ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಸಿಸಿರೋ ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ, ಈಗಲೂ ಅದು ಅನುಕರಣೀಯವೆಂದು ಸೋಮರ್‌ಸೆಟ್ ಮಾಮ್ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಜ್ಞಾನಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದರೋ ಅತಿ ವಿಶಾಲವಾದುದು. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ (ಅಧಿಭೌತ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ), ತರ್ಕ, ಧರ್ಮ, ಭಾಷಣಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ರಾಜ್ಯನೀತಿ, ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾಯುಶಾಸ್ತ್ರ (Meteorology)—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಅವನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿದ್ಯೆ, ಕಲೆಗಳಷ್ಟನ್ನೂ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ, ತನ್ನ ವಿಚಾರನಿಕಷದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಅದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವನಿಗೆ "ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶಾರದ," ಡಾಂಟೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ಬಲ್ಲಿದರ ಗುರು" ಎಂಬ ಗೌರವವಿದ್ದಿತು. ಈತನ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳ ಪೂಜ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದುವು. ಅನೇಕವೇಳೆ ಆ ಗ್ರಂಥಗಳು ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಆದಿಗ್ರಂಥಗಳೂ ಆದುವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯೂ ಒಂದು. "ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆದಿಗ್ರಂಥ; ಅದನ್ನು ಬರೆದವನಾದರೋ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಜ್ಞಾನಿ."

೩

ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಅವನ **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ** (Rhetoric) ಮತ್ತು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ** (Poetics). ಅವನು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಡಯೊಗೆನೆಸ್ ಲಾರ್ಷಿಯಸ್ ಎಂಬುವನು ತಯಾರಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ· **ಕಾವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು** ಎಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ; **ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು** ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ; **ಹೋಮರನಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು** ಎಂಬ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವುದರ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗವೇ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ** ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎರಡನೆಯ ಗ್ರಂಥದ ಕೆಲವು ತುಣುಕುಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿವ ಮೂರನೆಯದು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರನಿಗಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೋಮರನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿದ್ದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು

ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದರ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ೨೫ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು ಈಗ ನಮಗೆ ಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ.**

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗ್ರಂಥದ ವಿಷಯವಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿವೆ ಅದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸ್ವಂತ ಬರಹವೇ ಅಥವಾ ಅವನು ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬನು ಬರೆದುಕೊಂಡ ವಿಷಯಗಳ ಸಂಕಲನವೇ ? ಈಗಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದೇ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳೇನಾದರೂ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಗಳೇ ? ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಂಥವು ಪೂರ್ಣವಾದುದೇ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಂಥದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ? ಇದರ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ಯಾವುದು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಮ್ಮತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ ಪೂ ೩೩೦ ಎಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ ಅದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಸ್ವಂತ ಬರಹವೇ ಅಥವಾ ಅವನ ಶಿಷ್ಯನದೇ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದೇಹವಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಅವನವೇ, ಭಾಷೆಯ ಬಹುಭಾಗವೂ ಅವನದೇ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ನಂಬುಗೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಂಥವು ಅಪೂರ್ಣವೆಂದೂ, ಅದರ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವು ನಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿದೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೇ ೧೨ ಮತ್ತು ೨೦ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಗಳೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಪುಟಗಳ ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಂಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಲೀ, ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಲೀ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಕೂಡ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದೇ ಒಂದು ದೇಶದ ಕೆಲವೇ ಶತಮಾನಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮತ್ತು ಅದರದ್ದೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಶಿಖರವನ್ನೇನೋ ಮುಟ್ಟಿತ್ತು ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದಷ್ಟೇ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಭಾವಗೀತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಹೆಸರುಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅಲ್ಕ್ಯಮಾನ್, ಸ್ಯಾಫೋರ ಸುದ್ದಿಯಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ (Ballad) ಗಳ, ಗ್ರಾಮ ಜೀವನ (Pastoral) ಸಾಹಿತ್ಯದ, ವಿಡಂಬನೆ (Satire)

ಗಳ, ಸಂವಾದ (Dialogues) ಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ ವೈನೋದಿಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯವಿಲ್ಲ. ಆಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಡಾಂಟೆ, ವರ್ಡ್ಸ್ ವರ್ತ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮೋಲಿಯರ್, ಷಾ, ಓನೀಲ್; ಸ್ಕಾಟ್, ಡಿಕನ್ಸ್, ಹಾರ್ಡಿ, ಜಾಯ್ಸ್, ಮಾನ್ಟೇಯಿನ್, ಲ್ಯಾಂಬ್, ಮೊಪಾಸಾ, ಚೆಕೋವ್— ಇವರ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧ, ಸಣ್ಣ ಕಥೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಹೊಳೆದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ವಿಮರ್ಶಾರೀತಿಯೂ ಕೂಡ ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಅನೇಕ ಅಭಿ ಪ್ರಾಯಗಳು ತರ್ಕಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವ ಬದಲು ಅಧಿಕಾರ ದರ್ಪದಿಂದ ಕೊಡ ಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಪದಗಳಿಗೆ ವಿವರಣೆಯು ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಸುಳಿಗಳು ಹರಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಗ್ರಂಥವು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಆದರಣೀಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನೀರಸವಾದಂತಿದೆ. ಸ್ವಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲೇ ವಿರೋಧಗಳೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಪ ಆಕಾರದ, ಅಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಷಯದ, ಅಸಮರ್ಪಕ ವಿಚಾರದ, ಸಂದಿಗ್ಧ ಶೈಲಿಯ ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನಾವ ಗ್ರಂಥವೂ ಸರಿಗಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಯೂಕ್ಲಿಡನ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ತತ್ತ್ವಗಳಷ್ಟೇ ಸ್ಥಿರವಾದುವುಗಳೆಂದು ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ ವಿಮರ್ಶಕವೃತ್ತಿ ಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಓದದಿದ್ದರೆ ಮಹತ್ತರ ಹಾನಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗ ಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದರೂ, ಉಳಿದ ಬಹು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ ನಿಂದ ಆಕ್ರಮಿತವಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಡುವುದರಲ್ಲೇ ನಾವು ಇನ್ನೂ ತೊಡಗಿದ್ದೇವೆ; ಮಾನವಕೃತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ ನಿಗೆ ಪೂಜ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವು ಇನ್ನಾವುದರಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಸಂದೇಹವಾಗುತ್ತದೆ; ಅವನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರನೇ ಸರಿ, ಮತ್ತು ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿನ ಅವನ ವಿಜಯವು, ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗದಲ್ಲಿನ ಅವನ ಶಿಷ್ಯನ ವಿಜಯದಂತಲ್ಲದೆ, ಇಂದಿನ ವರೆಗೂ ಅಳಿದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಸೆಯಿಂಟ್ಸ್‌ಬರಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ತ್ವ ಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಯುತವಾಗಿ

ವಿವೇಚಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕ ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸನು—“ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ (Aesthetics) ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಅವರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದೆಡೆಗೆ, ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ವಿವೇಕದೆಡೆಗೆ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವಂತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಅರಿತಿದ್ದನು, ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಅವನ ನಂತರದ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳಷ್ಟೇ ದಕ್ಷನಾಗಿದ್ದಾನೆ” ಎಂದು ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನಾಯಕತ್ವವು ತಲೆದೋರಿದಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಅಧ್ಯಯನವು ಸೂಕ್ತವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಲೇನ್ ಕೂಪರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಆದ್ಯ ಕೂಲಂಕಷ ಚರ್ಚೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಗಾಮಿ ಚರ್ಚೆಗಳೆಲ್ಲದರ ಅಡಿಗಲ್ಲು *

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಗೆ ಈ ಗೌರವವು ಸಿಗಲು ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಅಧ್ಯಯನ ರೀತಿ, ಅವನು ಓದಿದ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಮತ್ತು ಈ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಅನುಭವದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಹೃದಯದ ವೈಶಾಲ್ಯ, ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಗಲ್ಭತೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯುವ ವೇಳೆಗೆ ಅವನು ತನ್ನ **ರಾಜನೀತಿ**ಯಲ್ಲಿ ಅಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಜ್ಯಾಂಗಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ, **ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮನಿಯಮಗಳನ್ನೂ, **ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, **ಅಧಿಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಆದ್ಯತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ **ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ತತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಂದಿನವರೆಗೆ ನಡೆದಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ವಾದಗಳನ್ನೂ, **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಭಾವನೆಗಳ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ಭಂಗಿಗಳನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದನು. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ನಿಶಿತವಾಗಿದ್ದ ಅವನ ಬುದ್ಧಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯ

* “ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತಿಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿರುವುದರ ಕಾರಣ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತವಾಗಿದೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಗ್ರಂಥವೊಂದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆ ಅಲ್ಲ. ಬದಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ” ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಪಾಟಿಲ್ (1946).

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸದೃಶವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ಅವನ ಅಧ್ಯಯನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಿದೆ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಒಲವು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಹೃದಯವು ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿತ್ತು ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನೂ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದನು ಪ್ಲೇಟೋ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃಸಿದ್ಧಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿ ಅನಂತರ ವಿಷಯಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಹೊರಟರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದರ ವಿರುದ್ಧಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಅನಂತರ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಇದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು **ರಾಜನೀತಿ**ಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾದಾಗ ಅಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ನೂರೈವತ್ತೆಂಟು ರಾಜ್ಯಾಂಗಗಳ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನು ಹೀಗೆಯೇ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮುನ್ನ ಇದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನು. ಹೋಮರನ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥದ ಜೊತೆಗೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳನ್ನೂ ಕಲೆಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನು. ತನ್ನ ಸೋದರಳಿಯ ಕಾಲ್ಲಿಸ್ಥೆನೆಸನ ಸಹಾಯ ಪಡೆದು ಪಿಥಿಯದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಯಶೀಲರಾದವರ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ ೩೩೫ ರ ವೇಳೆಗೆ ತಯಾರಿಸಿದ್ದನು. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಲಿಸ್ಥೆನಸರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಒಂದು ಡೆಲ್ಫಿಯ ಶಾಸನವೂ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಯಾಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕೆಲಸದಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಚಾರಿತ್ರಕ ಆಧಾರಗಳ ಸಂಕಲನವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಿತು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದನಂತೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ, ನಾಟಕ ಕರ್ತರ, ನಿರ್ದೇಶಕರ, ನಟರ, ಮತ್ತು ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದವರ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳಿದ್ದುವಂತೆ ಅವನು ಈ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಆಧಾರವು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ

ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅದರ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅದರ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಅದರ ಪೂರ್ಣ ರೂಪಗಳ ಜ್ಞಾನವೂ ಆವಶ್ಯಕವೆಂಬ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಂತ್ರವಿಧಾನವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೋ ಕ್ಷಣಭಂಗುರವಾದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಏಕದೇಶೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ ಕ್ರಿ ಪೂ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿರುವುದು ಎರಡು ಸಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಂತಹ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗಳುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಕನು ದೊರಕಿದ್ದು ಒಂದೇ ಬಾರಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳು ಒಂದಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಿತವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗವೂ ಕೂಡ ಇಂದಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

೪

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್‌ನ ಹತ್ತನೆಯ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಖಂಡನೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುತ್ತಾ, ಯಾರಾದರೂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಪರ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ತನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಕೊಡುವ ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯವು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮಾನವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಯವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೇಯವೂ ಹೌದೆಂದು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರೆ, ತಾನು ಆ ವಾದವನ್ನು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆದರಿಸುವೆನೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ್ದನು. ಈ ಮಾತುಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದುವು ಅವನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ** ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಹೆಸರು ಕೇಳಬರದಿದ್ದರೂ, ಪ್ಲೇಟೋ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಪದಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ, ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಅಧ್ಯಾಹೃತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಿತ್ತಂತಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡವಾಗಿವೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ **ಗಣಿತ, ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಅಧಿಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ**ಗಳು ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನಾತ್ಮಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು;

ರಾಜನೀತಿ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು; **ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಗಳು ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಈ ಮೂರರ ಗುರಿಯೂ ಜ್ಞಾನವಾದರೂ, ಅವುಗಳ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಜ್ಞಾನಾತ್ಮಕಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಗುರಿ ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ಧ್ಯಾನ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಜ್ಞಾನದ ಉಪಯೋಗವೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜನರ ಶೀಲವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತವೆ; ನಿರ್ಮಾಪಕಶಾಸ್ತ್ರ ಗಳಾದರೋ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಯೋಜಕ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ** ಮತ್ತು **ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ**ಗಳು ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು. ಒಂದರ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಭಾಷಣದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅರಿವಾದರೆ ನಾಲದು, ಅದನ್ನು ಓದಿದವನು ಒಳ್ಳೆಯ ವಾಗ್ಮಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗುರಿ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕವಿಗೆ ಸತ್ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿವೆ ಇದು ಪೂರ್ಣ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವೈನೋದಿಕ, ಭಾವಗೀತ, ಶೋಧನೆಗಳ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ಇದ್ದಿರ ಬಹುದೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ ಮೊದಲನೆಯ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಪೀಠಿ ಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಲೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ವಿವಿಧ ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಗುರಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ, ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಹದಿಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮೀಸಲು. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣ, ಅದರ ಅಂಗಗಳು, ಎಂದರೆ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಮುಂತಾದುವು ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಚರ್ಚೆಯ ಬಹುಭಾಗ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ (೧೫) ಪಾತ್ರವೂ, ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ (೧೭-೧೮) ರುದ್ರಕವಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಲಹೆಗಳೂ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ೧೯ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ ಭಾವನೆ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ (೨೦-೨೨) ಶೈಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿದೆ; ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣಾಂಶಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ

ಅವಕಾಶವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಷಯವು ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ (೨೩-೨೬) ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕ ದೊಡನೆ ಅದರ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ನಡೆದಿದೆ ಅಂದಿನ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆ ಗಳೂ, ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ರಮವೂ ೨೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ೨೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದೆ ಇದು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಸಂಕ್ಷೇಪ ವಿಷಯ ಪರಿಚಯ

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ.** ಅದರ ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಗಳದೂ, ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯದೂ ದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ ಶೈಲಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಡನೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೊರತು, ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನಂತರದ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಅವನ **ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು** ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಿಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವುದನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ

೫

ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪಟ್ಟಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯವೂ, ವಿಚಾರಪ್ರಚೋದಕವೂ ಆಗಿವೆ. ಗ್ರಂಥದ ಆದಿಯ ಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯವು "ಅನುಕರಣ" ಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪದದ ಮೇಲೆ ಪಂಡಿತರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಪದವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೊದಲಿಗನೂ ಅಲ್ಲ. ತತ್ಕಾಲದ ಗ್ರೀಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿತು. ಪ್ಲೇಟೋ ಸಾಹಿತ್ಯ ಖಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪದವನ್ನೇ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಯುಧ ವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಜೀವನಗಳು ಅಗೋಚರ ಸತ್ಯದ ಅಸಂಪೂರ್ಣ, ಅನಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ; ಕಾವ್ಯವಾದರೋ ಈ ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣ, ಅದೂ ಕೂಡ ಈ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಿರದೆ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸ್ವಭಾವದ ಕವಿ

ಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅದು ಕಂಡ ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣು ವುದೆಲ್ಲಾ ಕೇವಲ ಮಿಥ್ಯೆ, ಭ್ರಾಂತಿ, ಅದರ ವಾಸಸ್ಥಾನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಆಚೆ ಇರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಪ್ಲೇಟೋ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡು ವಾಗ ಆ ಪದವನ್ನೇ ಆರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಮೆರುಗನ್ನೂ, ಅರ್ಥವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವನು ನೇರವಾಗಿ ವಿವರಿಸದಿದ್ದರೂ, ಅವನ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಆಡಿರುವ ಇತರ ಮಾತು ಗಳಿಂದ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅವನ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ "ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನ. ಆದರೆ ಈ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ಕಲೆಯು ಬಾಹ್ಯಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅನು ಕರಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು. ವಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗುರಿ ಆ ವಸ್ತುಗಳ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳ ಸಿದ್ಧಿ. ಹೀಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ವಸ್ತುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಸ್ತುಗಳ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಹೊರತು, ಅವುಗಳನ್ನು ಅವು ಇರುವಂತೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವದಲ್ಲ. ಈ ಭಾವ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿನ ಇತರ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿತವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಣಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆದಾದ ನಂತರ, ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅವುಗಳ ಅನುಕರಣ ರೀತಿಗಳನ್ನವ ಲಂಬಿಸಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಈ ಅನುಕರಣರೀತಿಗಳು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿವೆ: ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸು ವುದು ಒಂದು ರೀತಿ, ಅಧಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ; ಇರುವಂತೆಯೇ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಮೂರನೆಯ ರೀತಿ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿಸುವುದಲ್ಲ ಎಂದಾಯಿತು.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಾ, ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಘನೋದ್ದೇಶವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇತಿಹಾಸ ಕ್ಕಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಭೂತ ಅಥವಾ ವರ್ತಮಾನ ಸಂಗತಿ ಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ, ಕ್ಷಣಿಕವಾದ, ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಸಿದ್ಧ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸವು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಕಾವ್ಯವಾದರೋ

ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ, ಚಿರವಾದ, ಸಂಭವನೀಯ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ, ಸಿದ್ಧಸತ್ಯವು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆಗಲಾರದೆಂದಾಗಲೀ, ಆಗಬಾರದೆಂದಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಂಭಾವ್ಯ ಸತ್ಯವೇ ಮೇಲಾದುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶವು ನಡೆದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಲ್ಲ, ನಡೆಯಬಹುದಾದುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು; ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಇಪ್ಪತ್ತೈದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು "ವಸ್ತುಗಳು ಇದ್ದ ಅಥವಾ ಇರುವ ಹಾಗೆ; ವಸ್ತುಗಳು ಅವು ಹೀಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟ ಅಥವಾ ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳು ಅವು ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ" ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶಗಳ ದೋಷಗಳಿದ್ದರೂ ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲವಂತೆ. ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಹಾಗೆ ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಬುಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯದಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮ್ಯವಾದ ದೋಷ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೋಮರನ **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯನ್ನು ಅಲ್ಕಿಡಮಾಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು "ಕನ್ನಡಿ"ಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದೇ ಮನೋಭಾವವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುರಚನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಲು, ಕವಿಯು ಮೂಲಕಥೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬಬಾರದಂತೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ, ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವದಿಂದ ಬದ್ಧವಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆರಿಸಿ ಜೋಡಿಸಬೇಕಂತೆ. ಆಗಲೇ ಅವನ ನಾಟಕವು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ಯವೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಆಗುವುದಂತೆ

ಆದ್ದರಿಂದ "ಅನುಕರಣ"ವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಕೊಡುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಸೃಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನ ಆದರ್ಶರೂಪದ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಬೇರೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಫಲ ಒಂದೇ. ಕಾವ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆಯು ವಸ್ತುಗಳ ಅನುಕರಣವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹಂತ ಕೆಳಗೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಾದಿಸಿದರೆ, ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೂ ವಸ್ತುಗಳ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಿತ್ಯಸತ್ಯವನ್ನೇ, ಆದರೆ ತರ್ಕಮಾರ್ಗದಿಂದಲ್ಲ, ಅನುಕರಣಮಾರ್ಗದಿಂದ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಅಂಶವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಅವನ ಮತದಲ್ಲಿ "ಅನುಕರಣವು" ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ, ಅದಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಕೃತಿಯೂ ಕಲೆಯೆನಿಸಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಛಂದೋಬಂಧವು ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸರ ಕೃತಿಗಳು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೂ, ಹೋಮರನದು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿ ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸನದು ಶಾಸ್ತ್ರವೆನಿಸಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವುದು, ಒಂದು ಅನುಕರಣವಾಗಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಅಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಆದರ್ಶಾನುಕರಣವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಪ್ರಭಾವವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕರೆಲ್ಲರ ಮೇಲೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ಲಾಂಜಿನಸನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಡ್ರೈಡನ್, ಕೋಲೆರಿಡ್ಜ್, ಸೇಂಟ್ ಬೋ, ಆರ್ನಾಲ್ಡ್, ಮತ್ತು ಎಲಿಯಟ್ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವದ ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ, ಯಾವ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕೃತಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಸಾರುವ ಆಧುನಿಕ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳೂ (Symbolists) ಸಹ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವಿಗೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ನಡುವೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು "ಅನುಕರಣ" ವಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅವರ "ಸಂಕೇತ" ವಾದದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲಾಗದಿರುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಪುರಸ್ಕಾರ ವಿತ್ತಂತಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಮಾರ್ಗವು "ಅನುಕರಣ"ವಾದರೆ, ಅದರ ವಸ್ತು "ಕಾರ್ಯಗಳು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಪದದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದ, ವಾದವಿವಾದಗಳ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ ಈ ಪದವನ್ನು ಅದರ ಏಕದೇಶೀಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಗೆದುಕೊಂಡು, ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಕಾರ ಈಸ್ಕಿಲಸನ **ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್;** ಲುಕ್ರೀಷಸ್, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತರ ಕೃತಿಗಳು, ಭಾವಗೀತ ಇವು ಯಾವುವೂ ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸಿ, ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಬುದ್ಧಿಯು ಪ್ರಚಲಿತ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಅವಕುಂಠಿತವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಟೀಕೆ ಆದರೆ ಈ ಟೀಕೆಗೆ ಆಧಾರ ಸಾಲದು, ಮತ್ತು ಅದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿನ ದೋಷವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ ಮೂಲದ "ಕಾರ್ಯ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಎಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನೆಗಳೂ ಕೂಡ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೇಲಿನ ಪದದ

ಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುವಾದ· "ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅಥವಾ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾರ್ಯ ಗಳು" ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾವಗಳು ಎಂಬುದು. ಈ ಅರ್ಥವು ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾಲದ ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರೂ, ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡ, ಈ ಪದವನ್ನು ಈ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. **ರಾಜನೀತಿ** ಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ, "ಸಂಗೀತವು ಅನುಕರಣತಮವಾದ ಕಲೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸು ವುದರಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇನ್ನಾವ ಕಲೆಗೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿ ಪ್ರಾಯ. ಇದು ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೂ ಸಮ್ಮತವೇ ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಅವನ ಮತ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವು ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸದಿರುವುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯಾನುಭವ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದು ಜನರ ಸ್ವಭಾವವೇ ಎಂಬುದು ಗ್ರೀಕರ ನಂಬುಗೆ, ಎಂದರೆ ಜನರಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಭಾವಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಜನಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಜನಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳ ಅನು ಕರಣವೆಂದ ಹಾಗಾಯಿತು ಈ ವಿವರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸಾಧುವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಭಾವಗೀತವೂ ಕಾರ್ಯ ವಾಗುತ್ತದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಭಾವದ ರಾಗದಿಂದ ರಂಜಿತ ವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಡ ವರ್ಣನೆಗಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣನೆಯ ಜೊತೆಗೇ ವರ್ಣಿತ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಮೇಲೆ ಮಾಡು ತ್ತಿರುವ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನೂ ಜನಗಳ "ಕಾರ್ಯ" ವೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾದುದು.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅರಿಯದೆ ಆಗಲೀ, ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿಯಾಗಲೀ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವನು "ನಿರ್ಮಾಪಕ" ಶಾಸ್ತ್ರ ಗಳ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಅದನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ "ನಿರ್ಮಾಣ" ವೆಂದೇ ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಕವಿಯನ್ನು "ನಿರ್ಮಾಪಕ," "ಸ್ರಷ್ಟಾರ," "ಕರ್ತೃ" ಎಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸಿಲ್ಲ. **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ "ಕಾವ್ಯವು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ವಾದ ವಸ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು, ಪ್ರತಿಭೆಯು, ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು

ಭಾವಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲಿನ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಆರೋಪಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ಅಂಶ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಭಾವೋನ್ಮಾದದ, ಆವೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆಗ ಅವರ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಸುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಅಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಕೃತಿಗಳು ಅವರ ಅಜ್ಞಾನಾವಸ್ಥೆಯ ಫಲಗಳಾದುದರಿಂದ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕೇವಲ ಮಿಥ್ಯೆ, ಭ್ರಾಂತಿ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ತ್ಯಾಜ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಪ್ಲೇಟೋ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಾದರೋ ಕಾವ್ಯದ ಜನನಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೂ, ಆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಿವೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯವರಿದ್ದಾರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತರಾದರೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಅಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ, ಇತರರು ಸ್ಫೂರ್ತಿಪರವಶರಾಗುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವರ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದ್ದು ಅವರು ಯಾವಾಗ ಬೇಕಾದರೂ ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಕುರಿತಾಗಲೀ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಬಲ್ಲವರಾದರೆ, ಇನ್ನಿತರರು "ಭಾವೋನ್ಮಾದ"ದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಲ್ಲರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಒಲವು "ಭಾವೋನ್ಮತ್ತ"ರ ಕಡೆಗಲ್ಲ. ಕವಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಈ ಭೇದವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯವರೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಭಾವಿಸಿದುದು ಸಾಧುವಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಾದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸರಿದೋರಿಲ್ಲ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅವನ ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಮಂದವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಲಾಂಜಿನಸನ ಕವಿಹೃದಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಇಲ್ಲದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಅಪ್ರಕೃತ; ಅದು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬೇಕಾದರೂ, ಕಾವ್ಯದ ಕೃತಿ, ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವಾಗ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಸಾಧನಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಭಾವದ ಆವಿರ್ಭಾವಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ನೀರಸ ಕಾವ್ಯ ರಚಿತವಾಗಬಹುದಾದರೆ, ಕೇವಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಅರ್ಥರಹಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬಹುದು. ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಬ್ಲೇಕ್ ಕವಿಯ ಕವನಗಳನ್ನೂ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕೆಲವು ಪಂಥದ ಕೃತಿ

ಗಳನ್ನೂ ಓದಿದವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಸಹಕಾರದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಜೀವಿಸಿದ್ದುದು ಕ್ರಿ ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ. ಗ್ರೀಸಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಜ್ಞಾನಪ್ರಧಾನವಾದುದು, ಮತ್ತು ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಶಿಖರದೆಶೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ಪ್ಲೇಟೋ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಜ್ಞಾನಾಧೀನವಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತ ಮಾನದ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪೋಷಿತರಾದ ಕವಿ, ವಿಮರ್ಶಕರುಗಳಿಗೆ ಈ ಮತವು ಸರಿಬೀಳದಿದ್ದರೂ, ಗಯಟೆ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಣಿಕೆಯೆಂದರೆ ಅವನು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಲಲಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದುದು, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದುದು. ಈ ವಿಭಾಗದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ಲೇಟೋವಿನಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೂಚನೆ ಯಿಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅಳೆದುದು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಅನುಭವಿಸಿದ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಫಲ ಅದು ನೀಡುವ ಸತ್ಯದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಾದರೋ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೂ ಮಾಡದೆ, ಜೊತೆಗೆ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಹರಡುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ರಮಣೀಯತೆ ಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಕಡುಕೋಪ ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿದನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆಯೇ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಿಗಳೆಂದು ಅವನು ಸಾಧಿಸಿದುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಯಾಯಿತು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಅವನು ವಿವರಿಸುವುದನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬೇಕು. ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳು ಸ್ವಾಂತಗಳಲ್ಲ; ಅವು ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಲಾಭಕ್ಕೆ ಸಾಧನಗಳು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಮುಖತೆ ಮಹತ್ತ್ವಗಳು ಉದ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಏಕೋದ್ದೇಶ ಆನಂದ; ಈ ಆನಂದವೂ ಕೂಡ ಅನ್ಯ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ, ಅವುಗಳಲ್ಲೇ ನೆಲಸಿರುವ ಆನಂದವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆಯದಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಮಹತ್ತ್ವಗಳು ಆನಂದದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮಗೆ ತೀರ ಬಳಕೆಯ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು ಆದರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಇನ್ನೂ ನಿಂತಿಲ್ಲ ಸುಖ ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳೂ ಪಡುವಂತಹುವನ್ನು, ಕಂಡರೆ ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ತಾತ್ಸಾರ, ಅವನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಘನತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವು ತಕ್ಕುವಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ಭಾವನೆ ಅವುಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಕೇವಲ ಪಾಮರರ ವೃತ್ತಿಯೆನ್ನುತ್ತಾನ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ತವನ್ನು ಕಲಕಿ ಅಶಾಂತತೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆಂದು ಅವನ ಆಕ್ರೋಶ ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉತ್ತರವು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಸುಖ, ಆನಂದಗಳು ಸ್ವಭಾವತಃ ಒಳ್ಳೆಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಕೆಟ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ವಸ್ತುಗಳು ಒಳ್ಳೆಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವೂ ಒಳ್ಳೆಯವು, ಕೆಟ್ಟವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವೂ ಕೆಟ್ಟವು ಈ ಉತ್ತಮಾಧಮಗಳ ನಿರ್ಣಯವು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದುದೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯಕಲೆ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ "ಶೋಧನ" ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅಶಾಂತಿಯನ್ನಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕೊಡಬೇಕಾದುದು ಆನಂದ, ನೀತಿಬೋಧೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೋಮರನ ಪಂಥದವನು ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಡ್ರೈಡನ್, ಕೋಲೆರಿಡ್ಜ್, ಮತ್ತು ಐ. ಎ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಈ ಪಂಥದವರು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪಂಥವು, ನೀತಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಮ ಫಲವೆನ್ನುವವರ ಪಂಥ. ಕ್ಸೆನೊಫಾನ್, ಪ್ಲೇಟೋ, ಜಾನ್‌ಸನ್, ಆರ್ನಾಲ್ಡ್, ಮತ್ತು ಟಿ ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ಟರದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನೀತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವವರ ಗುಂಪಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೇರಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ನೀತಿಬೋಧೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಏಕೋದ್ದೇಶವೆನ್ನುವವರ ಪಂಥವೂ ಅವನದಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವನದು ಹಿತವಾದ ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಾಗಲೀ, ಅವನ ಕಾಲದವರಾಗಲೀ, ಧರ್ಮಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಅವಕ್ಕೆ ಅವರು ಅವರ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಆನಂದಾಸ್ವಾದ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಸಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಧರ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿಲ್ಲ.

ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಮತಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದರ್ಶನದ ಅನ್ವೇಷಣವು ಆರಂಭವಾಗಿರುವುದು.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ವಾದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯದಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಈ ಬಹಿಷ್ಕಾರವು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗಲಾರದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅನುಕರಣವು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು ಅವನು ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅನುಕಾರಿ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿರುವುದೂ ಒಂದು ಅವನು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡುವುದು ಅನುಕರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನುಕೃತವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಸಂತೋಷವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಹಜಸಿದ್ಧವಾದುದು ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಕೂಡ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳೇ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಗತಿ ನಯಗಳಲ್ಲಿನ ನಮ್ಮ ಆದರವೂ ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಖಂಡನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿದುದಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗಂಭೀರವಾದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೬

ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವಾದ "ಅನುಕರಣ"ವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಅನಂತರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನ ಗ್ರೀಕ್‌ಕಾವ್ಯದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅವನು ಅನ್ವಯಿಸಿರುವ ರೀತಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಮಾನವನ ಸಹಜ ಗುಣವಾದ ಅನುಕರಣ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಕೃತ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಪ್ರೀತಿ. ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವಶಕ್ತಿಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಆದಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ತರುವಾಯ ಕವಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಹಿನಿಯು ದ್ವಿಮುಖವಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಗಂಭೀರ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕವಿಗಳು ಉದಾತ್ತ ಚರಿತಗಳನ್ನೂ,

ಉದಾತ್ತರ ಚರಿತಗಳನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಿದರು; ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಮಹಾಪುರುಷರ ಗುಣಗಾನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಚರಿತಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು ಈ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ರಚಿತವಾದವು ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ವಿಡಂಬನೆಗಳಾವುವೂ ಹೋಮರನಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶನಾಗಿರುವ ಹೋಮರನೇ ಅವನ **ಮಾರ್ಗೈಟಿಸ್** ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈನೋದಿಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ರುದ್ರನಾಟಕ, ವೈನೋದಿಕಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೂ, ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ವಿಡಂಬನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರರಾದರು.

ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಎಂಬ ಸಾಮೂಹಿಕ ಗೀತಗಳ ರಚನಕಾರರೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದರು ಅನಂತರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದು, ಹೊಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ನೈಜವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿ ತನ್ನ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಿತೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಗೀತವು ನಾಟಕವಾಗಲು ಎರಡನೆ ನಟನನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಅವನು ಮುಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನವನ್ನಿತ್ತನು. ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನು ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೂರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ, ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಘರದೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದನು. ಹೀಗೆಯೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗತೊಡಗಿತು. ಅಂಕಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಹೆಚ್ಚಿತು ಶೈಲಿಯೂ ಗಂಭೀರವಾಯಿತು. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದ ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವಾದ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಎಡೆಯಿತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹರಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಮಗೀತಗಳೇ ವೈನೋದಿಕದ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆದರೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂಜ್ಯತೆಯಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅದನ್ನು ಬಹುಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅನುಜ್ಞೆ ದೊರಕಿದುದೂ ಬಹಳ ಕಾಲದ ಮೇಲೆಯೇ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವೈನೋದಿಕ ಕವಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ, ವೈನೋದಿಕವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ್ದಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಮುಖವಾಡ, ಮುನ್ನುಡಿಯ ಗೀತ, ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ—ಇವುಗಳನ್ನು ಯಾರು ಒದಗಿಸಿದರೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದು ಅದರ ವಸ್ತುವು ಮೊದಲು ಬಂದದ್ದು ಸಿಸಿಲಿಯಿಂದ ಅದರ ಕೇವಲ ವಿಡಂಬನ ರೂಪವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಅದರ ವಸ್ತುವಿನ ವೈಶಾಲ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಾಧಾರಣತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಕ್ರೇಟಿಸನೇ ಮೊದಲನೆಯವನು. ಇದಿಷ್ಟೇ ವೈನೋದಿಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದವರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಮೊದಲಿಗನೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿರುವುದು ಅವನ ಸಮದೃಷ್ಟಿಯ ಗುಣ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದುದೇನೋ ನಿಜ. ಅದನ್ನು ಅವನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಿವರಗಳು ಇನ್ನೂ ಬಹಳವಾಗಿವೆಯೆಂದೂ, ಆದರೆ ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತಾರದ ಭಯದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಈ ಭಾಗವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಈಗ ಅವನಿಂದ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಷಯಗಳೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಸ್ಥಾನವೂ ಮುಂದೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ತನ್ನ ಸ್ವರ್ಣಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಭಾಗದ ಮೇಲೆಯೂ ಟೀಕೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ ವ್ರತ, ಪೂಜೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಜನಿಸಿತೆಂದೂ, ಅವುಗಳ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಬಹುದೆಂದೂ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆಯಾಗಲೀ, ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಲೀ, ಸೂಚನೆಯಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಒಂದು ಮಹದ್ದೋಷವೆಂದೂ, ಅದು ಅವನ ಕೇವಲ ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಚಿಹ್ನವೆಂದೂ ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್ ಮರ್ರೆ ಮುಂತಾದವರ ಆರೋಪ. ಇದಕ್ಕೆ ಸೈಕ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಾನವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ

ವ್ರತಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಮತದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದುದರಿಂದ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವಾದವು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ನಾಟಕಗಳು ಧರ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿಂದ ಜಟಿಲವಾಗಿವೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ **ಬಾಕ್ಕೈ** ಎಂಬ ನಾಟಕವಂತೂ ಗ್ರೀಕರ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ವ್ರತವನ್ನೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ

ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳು ಗ್ರೀಕರ ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಮತ್ತು ಕಾಮಗೀತಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದುದು ಅವುಗಳ ರೂಪದ, ರಚನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನಲ್ಲ ಅವು ಅಮುಖ್ಯವೆಂದಾಗಲೀ, ಅಲ್ಲಿ ಅವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾವಿಸಿರಲಾರ ಆದರೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳಹೊರಟಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದ, ನಾಟಕದ ಕಲ, ಕೌಶಲ, ರಚನೆಗಳ ವಿಷಯವೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಬೆಲೆಯ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯ ದೈವೀಗುಣವಾಗಲೀ, ಕಾವ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ನೆಲೆ ಗುರಿಗಳಾಗಲೀ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಅವುಗಳ ಅರಿವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಾಗಲೀ, ಅವುಗಳನ್ನು ಅವನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದನೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಆ ತಪ್ಪು ನಮ್ಮದೇ ಹೊರತು ಅವನದಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶಾರಂಗದ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ವೈಶಾಲ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಚತುರಶ್ರವಾಗಿ, ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು

೭

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಆ ಗ್ರಂಥದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗ. ಒಂದೆರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಹೊರತು

ಉಳಿದ ಗ್ರಂಥವಲ್ಲವೂ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಪದಗಳಂತೂ ಆಗಾಮಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತೃಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ತರ್ಕ ರಸಿಕತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ್ಣ ಭೂಮಿ. ಇಂದಿಗೂ ಜಿಜ್ಞಾಸಾಜಟಿಲವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ, ರಚನೆ, ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಕಾಣುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಇಂದಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಉಗ್ರಚರ್ಚೆಗ ಬೀಜಗಳೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ನೆಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳ ಅರ್ಥನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗಾಗಿ ನಡೆದಿರುವ ವಾದವಿವಾದಗಳಂತೂ ಮಾನವಬುದ್ಧಿ ಕೌಶಲಕ್ಕೇ ಅಪಮಾನಕರವೆಂದು ಮಾರ್ಲ್ಲೆ ಹೇಳಿದ್ದು ಸರಿಯೆಂದೇ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾನ. "ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯ ವೊಂದರ ಅನುಕರಣ, ಹೃದ್ಯಗುಣ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತ ವಾಗಿರಬೇಕು, ಅದು ಅಭಿನಯರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಕಥನ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಾರದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು." ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಮೊದಲನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ವೈನೋದಿಕದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು ಗಂಭೀರವಾದುದು, ಮಹತ್ತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು, ವೈನೋದಿಕದ ವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಲ್ಲ, ಕ್ಷುದ್ರವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ಅದನ್ನು ಚಾಟು ಪದ್ಯ, ಭಾವಗೀತಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತದೆ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಭಾಗಗಳು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಬಹುದು; ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಈ ವಾಕ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನದು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮಹಾ ಕಾವ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ರೀತಿಯು ಕಥನ ರೀತಿ. ರುದ್ರನಾಟಕವಾದರೋ ವಿವಿಧ ಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿ ಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ರುದ್ರನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾವಗಳನ್ನುಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಕೋಣದಿಂದ ನೋಡಿ ದರೆ ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಲಕ್ಷಣದ ಮೊದಲನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ಎರಡ

ನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ವಾಕ್ಯಗಳು ಅದರ ಸಾಧನ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತವು; ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೇ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ "ಹೃದ್ಯಗುಣಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆ" ಎಂದರೆ ತಾಳ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆ "ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ" ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡುವ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ, ಕೆಲವನ್ನು ಹಾಡುವ ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಎಂದು ತನ್ನ ಅರ್ಥವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯ" ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆದಿ ಮಧ್ಯ ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಸರಿಯಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ವಸ್ತುವು ಹೇಗೇ ಹೇಗೋ ಆರಂಭವಾಗುವುದಾಗಲೀ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದಾಗಲೀ ಕೂಡದೆಂದೂ, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ" ಎಂದರೆ ಅತಿ ಚಿಕ್ಕದೂ, ಅತಿ ದೊಡ್ಡದೂ ಅಲ್ಲದ್ದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿರಲಿ ಅಥವಾ ಮಾನವ ಕೃತಿಯಾಗಿರಲಿ ವಸ್ತುವೊಂದು ಸುಂದರವಾಗಲು ಕೇವಲ ಸಕ್ರಮವಾದ ಅಂಗರಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಅದು ತಕ್ಕ ಗಾತ್ರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಬೇಕು; ಏಕೆಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕ್ರಮ, ಪ್ರಮಾಣ ಎರಡನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದು ಸುಂದರವೆನಿಸಲಾರದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ರೂಪವು ನಮಗೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅತಿ ದೊಡ್ಡದಾದ ವಸ್ತುವೂ ಸುಂದರವಾಗಲಾರದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾವಿರ ಮೈಲಿ ಉದ್ದವಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಸೂಕ್ತವಾದ ವೈಶಾಲ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತಹುದು ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಎಷ್ಟು ಅಂಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕರ್ತವ್ಯವಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕು. ಆದರೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಸೂಕ್ತ ವೈಶಾಲ್ಯವೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವದಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಗೂ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಲು ಅವಕಾಶವಿರುವಂತಹುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾವು ಅವನ ಲೌಕಿಕ ವಿವೇಕದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣದ ರೀತಿಯು ಅನೇಕ ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ಕಟು ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವು ಕೇವಲ ನಿರ್ಜೀವವಾದುದೂ, ನಿರುಪಯೋಗವಾದುದೂ ಎಂದು ಅವರ ವಾದ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ದೇಹರಚನೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಜೀವತತ್ತ್ವವಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿ, ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯುರಿಪಿಡೀಸ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಸಮಾರಾಧಿತವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕದರ್ಶನ, ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ, ಮಾನವಜೀವನದ ರಹಸ್ಯಗಳ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ವದ ಅಜ್ಞಾತಶಕ್ತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ—ಇವು ಯಾವುದರ ಸುಳಿವೂ ಸಹ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಶುಷ್ಕ ತಾರ್ಕಿಕಪ್ರಕೃತಿ ಎಂದು ಇವರ ಆರೋಪ. ಆದರೆ ಇವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗ ವಿಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಾರ್ಗ. ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುವುಗಳನ್ನು ಇತರರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾರ್ಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ನಂತರ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದುದು ಅವುಗಳ ರಚನೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕದರ್ಶನದ ಸಾದೃಶ್ಯವಲ್ಲ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಕವಿದರ್ಶನ ಒಂದೇ ವಿಧವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕವಿಯಿಂದ ಕವಿಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಕವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಹುದು ಇದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೋಣದಿಂದ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಒಂದೇ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಮ್ಯವು ಅವುಗಳ ದೇಹರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ ಹೊರತು, ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಣ, ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸವು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಬುದ್ಧಿ ಭಾವಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ

ಸೂತ್ರರಚನೆಗೆ ಅವು ಅಂಗರಚನೆಯಷ್ಟು ಸಹಕಾರಿಗಳಲ್ಲವೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಸೌಲಭ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಮಾರ್ಗವೂ ಇದೇ

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಉದ್ದೇಶವು ಸಿದ್ಧಕವಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯಕವಿಗಳ ದಿಗ್ದರ್ಶನವೂ ಕೂಡ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥದ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ಕವಿಗಳು ಸತ್ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಿಧಾನ ವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಹಾಯವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು ಇದು ಅವನ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶವೂ, ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಯಾವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಸಲಹೆ ಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕವಿಗೆ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕಣ್ಣನ್ನು ಕೊಡಲಾರ ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದನು ಕಾವ್ಯವು ಅಂಕುರಿಸುವುದು ಭಾವುಕ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಶೈಲಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಕವಿಯ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಶಕ್ತಿ ರೂಪಕನಿರ್ಮಾಣ, ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇತರರು ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಅದು ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾಗಿಯೇ ಬರಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ದರ್ಶನಗಳ ಬಲೆಯು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅಸಂಗತ ಆದರೆ ಕವಿ ಕವಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವ ಪ್ರತಿಭೆ ದರ್ಶನಗಳ ಆಧಾರದಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದಂತೂ ಅಸಾಧ್ಯ ಆದ್ದ ರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪ್ರತಿಕವಿಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಅನುಕರಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೂ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಒಂದು ಪದವು ರುದ್ರಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು " ಗಂಭೀರ " ಎಂಬುದು, ಎಂದರ ಪ್ರಹಸನೋದಿಕದಂತೆ ಅದು ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯಾ ಸ್ಪದವಾದುದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ನೈತಿಕವಾದ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲದುದಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ ಬೇಕಾಗದೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಪದದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅಥವಾ ರುದ್ರದರ್ಶನದ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ

ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೇ ಹೊರತು, ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾವಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು

೮

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವು ದೃಶ್ಯ (Spectacle), ಗೀತ (Song), ಭಾಷ ಅಥವಾ ಶೈಲಿ (Diction), ಭಾವನೆ (Thought), ಪಾತ್ರ (Character), ಮತ್ತು ವಸ್ತು (Plot). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೇ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆನ್ನುತ್ತಾನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಎದ್ದ ಬಿರುಗಾಳಿಯಂತೂ ಇನ್ನೂ ಶಾಂತವಾಗಿಲ್ಲ

ರುದ್ರನಾಟಕವು ಒಂದು ಕಾರ್ಯದ (Action) ಅನುಕರಣ ಕಾರ್ಯವೆಂದುದರಿಂದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳುಳ್ಳ ಕರ್ತೃಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಕಾರ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುವುದೂ ಕರ್ತೃಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಂದಲೇ. ಲಾಭಾಲಾಭಗಳ, ಜಯಾಪಜಯಗಳ ಸಿದ್ಧಿಯೂ ಕೂಡ ಕಾರ್ಯವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತದೆ ಈ ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದು ಅದರ ವಸ್ತು (Plot) ವಿನಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಂದಮೇಲೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗ ಅದರ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಏಕೆಂದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಜೀವನದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣವೇ ಹೊರತು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಜೀವನವು ಕಾರ್ಯದಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಅದರ ಗುರಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಧದ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆ, ಒಂದು ಗುಣಸಂಪಾದನೆಯಲ್ಲ ಸ್ವಭಾವವು ಜನಗಳ ಶಕ್ತಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ದಿಟ, ಆದರೆ ಜನಗಳು ಸುಖಿಗಳೋ ದುಃಖಿಗಳೋ ಆಗುವುದು ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ವಿನಾ, ಅವರು ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಗುಣಗಳಿಂದಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯದ ಗುರಿಯು ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶೀಲಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಗೌಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುರಿಯು ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳು. ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶವು ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ, ಗುರಿ ಎಂಬುದು ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಧ್ಯ. ತತ್ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಂತೆ ಅದೂ

ಅಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆ ಭಾವಗಳ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಭಾಷಣಗಳ ಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಹೆಣೆದಲ್ಲಿ, ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ರಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು, ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳಿದ್ದರೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ನಾಟಕದಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕವಿಗಳು ಮೊದಲು ಕುಶಲರಾಗುವುದು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ, ಅನಂತರವೇ ಅವರು ವಸ್ತುರಚನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆದ್ಯ ತತ್ತ್ವ, ಅದರ ಪ್ರಾಣ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾನವು ಅದರ ನಂತರದ್ದು. ಇದೇ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು ಬಣ್ಣಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅವು ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ರಚಿತವಾದ ಕೇವಲ ನಕ್ಷೆಯ ರೂಪದ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಷ್ಟು ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡಲಾರವು ಹೀಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣ, ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದಸರಣಿ.

ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನಗಳಿವೆ, ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಏಕೆ ಈ ರೀತಿ ಯೋಚಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅವರ ಸಾಮೂಹಿಕ ವ್ರತ, ಪೂಜೆಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು ಆ ಪೂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ಮದ ಕ್ರಮ, ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯೇ ವಿನಾ ಅದನ್ನಾಚರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನೇರವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಅನುಮಾನದಿಂದಲೋ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನು ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ವಸ್ತುರಚನೆಗೆ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರಷ್ಟು ನಿಪುಣರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಯಲಾಟ ಸಹಸ್ರಾರು ಜನಗಳ ಎದುರು ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು ಆಧುನಿಕರಂಗದ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯಂತ್ರಗಳ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಅವರು ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಟರು ಕಾಣಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅವರು ದೊಡ್ಡ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ಮುಖವಾಡದ ಮೂಲಕ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿ

ನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದಿತೇ ಹೊರತು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ, ಭಾವ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೌಶಲವು ವಸ್ತುರಚನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ಬಾಹ್ಯ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಲಬ್ಧವಾದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದು ಮಾನವಸ್ವಭಾವಜನ್ಯವಾದ ಕ್ಷಮ್ಯದೋಷವೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಗಣಿಸಿದ್ದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದ್ಯೋತವಾಗುವುದು ಸಂವಿಧಾನ ಕೌಶಲವೇ ಹೊರತು ಪಾತ್ರನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಾಗಲ್ಭ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಗುಣಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅವನ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಡ್ರೈಡನ್ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎ ಇ. ಟೇಲರಿನಂತಹ ಇನ್ನು ಕೆಲವರಂತೂ ರಚನಾಸ್ಖಾಲಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ತಾತ್ತ್ವಿಕದರ್ಶನಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾದ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಚನಾಕೌಶಲದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗೇ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದನೆಂದೂ, ಅದು ಅವನ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಜಡವಾದ ಮತಿ ಹೃದಯಗಳ ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ ಪರಿತಾಪಪಡುತ್ತಾರೆ

ಈ ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳೆಷ್ಟು, ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುವುಗಳೆಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕು. ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕಗಳೇನೋ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪೂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದುವು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪೂಜೆಯ ವಾತಾವರಣವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣವು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನಷ್ಟು ಮುಂದುವರೆಯದಿದ್ದರೂ, ಅದು ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಈಸ್ಕಿಲಸನಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು, ಕ್ಲೈಟಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳ ಪಾತ್ರವು ಮರೆಯಲಾಗದಂತಹುದು. **ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್** ನಾಟಕವಂತೂ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ **ಈಡಿಪಸ್**ನಲ್ಲಿಯೂ ನಾಯಕನು ನಿರ್ಜೀವವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಯೂರಿ

ಪಿಡೀಸನಂತೂ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೊರಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಾಯಕಪಾತ್ರದ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಇರಿಸಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಅವನು **ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊಗಳಿರುವುದು ಸ್ವಮತ ಪುರಸ್ಕಾರಕ್ಕಂತೂ ಅಲ್ಲ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನನ್ನು ರುದ್ರಕವಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಯೆಂದು ತಾನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಅಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನೂ ಕೂಡ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎಣಿಸುವಂತಹ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಕವಿಯಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟೋ ಫನಿಸನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿ ಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನನ್ನು ತೆಗಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹೊರತು, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಆ ಮಟ್ಟದ ಕವಿಯಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಕವಿತ್ವದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟೋ ಫನಿಸನು ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನನ್ನು "ಮಧುಪ !" ನೆಂದಿದ್ದಾನೆ, ಅವನ ಕಾವ್ಯವು "ಮಧುಪಾಕ"ವಂತೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿ ಸ್ಟಾಟಲನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಕವಿಹೃದಯನಾದ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂದು ಹೊಗಳಲ್ಪ ಟ್ಟಿರುವ ಲಾಂಜಿನಸನು ಕೂಡ ಅವನ **ಔನ್ನತ್ಯವಿಚಾರಚರ್ಚೆ**ಯಲ್ಲಿ ಔನ್ನತ್ಯ ಗುಣದ ಶ್ರೇಷ್ಠನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಆರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಮತ್ತು ಆ ಗುಣವನ್ನುಳ್ಳ ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಯೂ ಕೂಡ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ **ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕವೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕೇವಲ ತರ್ಕರಸಿಕ, ಸ್ವಸೂತ್ರಾವಲಂಬಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಭಾಗ ಪದಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ "ಪಾತ್ರ" ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್‌ಪದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳೂ ಉಂಟು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ "ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇ ಪಾತ್ರ" ಎಂದು ಅವನೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ "ಪಾತ್ರ" ಎಂಬ ಪದದ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಈ ಭೇದವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿದರೆ ವಿರೋಧ ತೋರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಅವನು ಪಾತ್ರವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೌಣ ಎಂದಿರುವುದು, ಅದರ ಶೀಲಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೇ "ನಾಟ್ಯ"

"ಕಾರ್ಯ", ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ, ಆದರೆ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಸದಾ ಕಾರ್ಯವಾಗಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ ಭಾವಗೀತ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕವು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು. ಈ ಮಾತು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸತ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಭಾವವು ಸರಿಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬುದು ನಿಜ ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖ್ಯಾಮುಖ್ಯತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನೇ ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಎಡ್ಗರ್ ವಾಲೆಸ್‌ಗಿಂತ ಕೀಳೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆನ್ನುವುದು ತಪ್ಪು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕವನ್ನು ಆದರ್ಶ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರೂ, ರುದ್ರಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರುದ್ರಕವಿಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೊಗಳುತ್ತಿದ್ದನು, ಆದರೆ ಕೌಶಲ, ಕಲೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಅವುಗಳ ರಚನೆಯು ಸರಿಯಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅವು ಇನ್ನೂ ಸುಂದರವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವೆಂದೂ ಅಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ೧೯೨೦ ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗ್ರಾನ್‌ವಿಲ್ ಬಾರ್ಕರ್, ಇ. ಇ ಸ್ಟೋಲ್, ಎಲ್ ಸಿ ನೈಟ್ಸ್, ಟಿ ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ರವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನ, ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿವೈಭವದ ಪ್ರದರ್ಶಕಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ರಚನಾವಿಧಾನವೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೌಢವೂ, ಕುಶಲವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವು ಆಕರ್ಷಣೀಯವೇನೋ ಹೌದು, ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವಾಗಲು ಆ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯವಾಗಿ ವಸ್ತುವೊಂದಿದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರಕವಿಯ ತಾತ್ವಿಕದರ್ಶನವೂ ಕೂಡ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು, ಪಾತ್ರದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳಿಂದಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕದ ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಾಣ, ಆತ್ಮ ಎಂದು ಕರೆದು, ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದರ ನಂತರದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೬

ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ತರತಮ ಭಾವದ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನದೇ ಆದ್ಯಸ್ಥಾನವೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರೂ, ಪಾತ್ರದ ಬೆಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಂಧನಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಯಕನ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸರ್ವ ಸಮ್ಮತವಾಗಿವೆ, ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರುದ್ರಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ನಾಲ್ಕು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪಾತ್ರವು ಸದ್ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಅದು ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧುವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಸಾಲದು; ಅದು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರಬೇಕು ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಕೆಲಸ ಜೀವನದ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನು ಮಾಡುವುದಲ್ಲ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ವಸ್ತುಗಳ ಆದರ್ಶ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು ಗಂಡಸಿಗೆ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳಾದ ಶೌರ್ಯ, ಪೌರುಷಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದರೆ ಅದು ಅನುಚಿತ ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಹೃದಯತೆಯೇ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಪಾತ್ರವು ವಿರೋಧಭಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಮಂಜಸ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು

ಪಾತ್ರಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಾಕಾದರೂ ರುದ್ರನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಫಲ ಭಯಕರುಣೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಮೂಲಕ ಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಾದುದರಿಂದ, ರುದ್ರನಾಯಕನ ಸ್ವಭಾವವು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಪರಮಸಾಧುವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದರೆ, ಆಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಯವಾಗಲೀ, ಕರುಣೆಯಾಗಲೀ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮಗೆ ಸಹಿಸಲಾಗದ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪರಮಪಾಪಿಯೊಬ್ಬನು ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ರುದ್ರತೆಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಏಕೆಂದರೆ ಭಯ ಕರುಣೆಗಳು ಜನಿಸುವ ಬದಲು, ಅಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದು ತಪ್ಪೆಂಬ ನೈತಿಕಭಾವವುಂಟಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪರಮಪಾಪಿಯೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಆಗಲೂ ನಮಗೆ ಮಾನವಸಹಜವಾದ ಅನುಕಂಪ ಉಂಟಾದರೂ, ಭಯಕರುಣೆಗಳು ಉದಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ಹಾಗಾದುದು ಸರಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಒದಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಕರುಣೆಯುಂಟಾಗುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಂಕಟವನ್ನನುಭವಿಸು ವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಭಯವುಂಟಾಗುವುದು ಅವನು ನಮ್ಮಂತಹವನೇ ಒಬ್ಬನಾಗಿರು ವುದರಿಂದ ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಮಧ್ಯಸ್ಥಗುಣದವನಾಗಿರಬೇಕು. ಅವನು ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ, ಅತ್ಯುತ್ತಮನಾದ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಬಾರದು, ಅವನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯು ಅವನ ಯಾವ ನೀಚಗುಣದಿಂದಲೂ ಜನ್ಯವಾಗದೆ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸ್ಖಲನ ಅಥವಾ ದೋಷದಿಂದಾಗಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತರದಿಂದ ಬಿದ್ದಷ್ಟೂ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುವುದ ರಿಂದ, ರುದ್ರನಾಯಕನು ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ವೈಭವಯುಕ್ತನಾಗಿರಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಸುಖಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೀಳಬೇಕು; ಇದಕ್ಕೆ ಅವನಲ್ಲಿನ ದೋಷವೊಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಅವನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಥವಾ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ನೀಚತನವಾಗಿರಬಾರದು, ಮತ್ತು ಅವನು ಉತ್ತಮಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಬೇಕು. ಪ್ರಚಲಿತ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಸಮರ್ಥಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆದರ್ಶ ರೂಪವು ಇದೇ ಎಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಈ ಲಕ್ಷಣವಂತೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿ ಇನ್ನೂ ವಾದ ಭೂಮಿ ಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದೆ ಯೆಂದು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲೂ ಅನೇಕರ ಮತ ಈ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಂದು ಬ್ರಾಡ್ಲಿ, ಕ್ವಿಲರ್ ಕೂಚ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ಮಾರ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ಇದು ಸರಿಯಲ್ಲ ವೆಂದೂ, ಈ ಲಕ್ಷಣದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಯು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗತತ್ತ್ವದ ಅನುಚಿತ, ಅತಿಕ್ರಮ ಪ್ರವೇಶದ ದೋಷವಿದೆಯೆಂದೂ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಸ್ತ, ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಕೇವಲ ನಿರಪರಾಧಿಗಳೆಂದೂ, ಅವರಲ್ಲಿ ರುದ್ರದೋಷವಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ, ಆದರೂ ಅವರ ಚರಿತಗಳು ರುದ್ರತೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣದ

ಅಸಮಂಜಸತೆ, ಅವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಸ್ಮಾರ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಮೂರನೆಯ ರಿಚರ್ಡ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಕಡುಪಾಪಿಗಳಾದರೂ ರುದ್ರನಾಯಕರಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಡುಪಾಪಿಗಳು ರುದ್ರನಾಯಕರಾಗಲು ಅಯೋಗ್ಯರೆಂಬ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಮತ ಅನಾದರಣೀಯವೆಂದು ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ ಈ ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳ ಅರ್ಥಸಂದಿಗ್ಧತೆ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕೃತಿಯುವನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ "ಉತ್ತಮ," "ಸದ್ಗುಣಿ" ಎಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. "ಶಕ್ತಿ," "ಪ್ರಭಾವ" ಯುತ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ರಿಚರ್ಡ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ದುರ್ಯೋಧನ ಮುಂತಾದವರು ರುದ್ರನಾಯಕರಾಗಲು ಅಡ್ಡಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೂ ಕೂಡ ಇಂತಹ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾ, ಮೀಡಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕಿದ್ದುವು ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ರಿಚರ್ಡ್‌ರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುತಾಪ ಪಡುವ, ಆದರಿಸುವ ಗುಣಗಳು ಅವರ ಶೌರ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳೇ ಹೊರತು ಅವರ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಸ್ವಾಮಿ ದ್ರೋಹಗಳಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಬ್ರಾಡ್ಲಿಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ರುದ್ರನಾಯಕನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೋಷಿಯಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಸ್ಮಾರ್ಟನ ವಾದವೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತ್ತೊಂದು ಪದದ ಅರ್ಥಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರದೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ "Hamartia" ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ "ಸ್ಖಲನ" ಎಂದು ಎಂದರೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವುದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಮುಗ್ಗರಿಸುವುದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ತಪ್ಪೆಣಿಕೆಯಾಗಲೀ ಆಗಬಹುದು. ಈ ಸ್ಖಲನಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವವಾಗಲೀ, ಅಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಸಂಸಾರದ ವಿಚಿತ್ರ ಘಟನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎರಡು ತಪ್ಪುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಎರಡು ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದುದನ್ನು ಮಾಡಿದುದರಿಂದಲೇ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಬಹುದು ಇದು ವಿಧಿಯ ವಿಲಾಸ; ಮಾನವನು ಬಗೆಹರಿಸಲಾಗದಿರುವ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿ ರಹಸ್ಯ ಇದನ್ನು ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಅಂತಿಗೊನೆ, ಹಿಪ್ಪೊಲಿಟಸರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರದೋಷವನ್ನು ನೈತಿಕದೋಷವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಾರದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ದೋಷಯುತರಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೋಷವು ಅಧಾರ್ಮಿಕವಾದ

ಪಾಪವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದಲ್ಲ. ಅದು ಮಧ್ಯ ಯುಗದ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದಿಂದ ಆರೋಪಿತವಾದುದು. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಬೈಬಲಿನ **ನ್ಯೂ ಟೆಸ್ಟ್‌ಮೆಂಟ್**ನಲ್ಲಿ "ಪಾಪ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "Hamartia" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನೈತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋಣವು ಗ್ರೀಕರದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಚರ್ಯೆಗಿಂತಲೂ ಉದ್ದೇಶವೇ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಆದ್ದರಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಮಾತೃಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೋಷಿಯೆಂದು ನಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ತತ್ವವನ್ನೇ ನಾವು "ಮಾಡಿದವನು ಅನುಭವಿಸುವನು" ಎಂಬ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಉದ್ದೇಶವಿರಲಿ, ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಮಾಡಿದ ಕರ್ಮದ ಫಲವನ್ನನುಭವಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕೆಂದು ಗ್ರೀಕರ ನಂಬುಗೆ ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಅಜಾಮಿಳನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ, "ಅವಶ್ಯಮನುಭೋಕ್ತವ್ಯಂ ಕೃತ ಕರ್ಮ ಶುಭಾಶುಭಂ" ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಇಬ್ಬರೂ ದೋಷಯುಕ್ತರೇ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ರುದ್ರತೆಯ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಯಕರುಣೆಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕು ಹಾಗಾಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆ ದಾರುಣವಾದ ಚಿತ್ರಣವು ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ರುದ್ರವಾಗಲಾರದು ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಿಸ್ತ, ಜೋಬ್, ರಾಮ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕರುಣರಸಭೂಯಿಷ್ಠವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಿದ್ದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ರುದ್ರವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಅನುಮತಿ ಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಹೊರಟಿರುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಲ್ಲಾ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ, ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಸರ್ವವಿದಿತವಾದುದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ದುಷ್ಟನಾದ ನಾಯಕನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಕರುಣರಸವು ಒದಗಿದರೂ ಅದು ಉತ್ತಮರೀತಿಯದಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸದಿರಬಹುದು. ಅವನ ಲಕ್ಷಣವು ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಮರ್ಶಕರದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ಈ ಅಂಶದಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವನೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಪುರಸ್ಕಾರವಿರ

ಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಟು ಟೀಕೆಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮಾರ್ಗವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣದ ಸಮರ್ಪಕತೆಯು ಅವನ ನಂತರ ರಚಿತವಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರುದ್ರಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವುದು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನ

೧೦

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುರಿ ಭಯಕರುಣೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಮೂಲಕ ಆ ಭಾವಗಳ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸದೃಶವಾದ ಭಾವಗಳ "ಶೋಧನೆ" (Catharsis) ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದಾನ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯೋಪಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದು ಸಲ್ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ ಅವು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕು ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗದ—ಎಂದರೆ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಭಾವನೆ, ಶೈಲಿ, ದೃಶ್ಯ—ಎಲ್ಲವುಗಳ ಗುರಿಯೂ ಈ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ರುದ್ರವೆನಿಸುವುದೂ ಈ ಭಾವಗಳು ಉದಯಿಸುವಾಗಲೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಲು ಯಾವ ರೀತಿಯ ವಸ್ತುರಚನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವೋ ಅದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರೀತಿಯ ರಚನೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ** ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನ ಪ್ರಚೋದಿತವಾದ ಈ ಭಾವಗಳು ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ "ಶೋಧನೆ" ಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಈ ಶೋಧನೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಿಂದ ಒದಗುವ ಮುಖ್ಯಫಲ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಈ ತತ್ತ್ವದ ಮೇಲಿನ ವಾದವಿವಾದಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ನೆಲೆ ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲ, ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅದರ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪದವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೋಶದಿಂದಲೇ ತೊಡೆದು ಹಾಕಬೇಕೆಂದು ಸಲಹೆಯಿತ್ತಿರುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ ಈ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಭಾಗ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಶೋಧನೆ ಎಂದರೆ ವಿರೇಚನೆಯೋ, ಶುದ್ಧೀಕರಣವೋ, ಶಾಂತಿಯೋ ಎಂದು ಶಂಕಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಇಂತಹುದೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಮೊದಲು ಭಯಕರುಣೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ, ಅನಂತರ ಅವುಗಳ ವಿರೇಚನೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧಿ, ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತತ್ಫಲವಾಗಿ ಜನಿಸುವ ಶಾಂತಿಯೇ ರುದ್ರ

ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವೆಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಅದಲ್ಲವೆಂದು ಬಹು ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮಗೆ ರಸದೌತಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ರಾಗರಹಿತವಾದ ನೀರಸ ಶಾಂತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು ಇವರ ವಾದ. ಹಾಗಾದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ರೀತಿ ಏಕೆ ಹೇಳಿದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ, ಇವರು ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕಾರಣವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಕವಿಖಂಡನೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಈ "ಶೋಧನಾ"ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿದನೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬಾರದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಓದುವವರಿಗೆ ಈ ಭಾವನ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನೇಕರಿಗೆ ರುಚಿಸದಿದ್ದರೂ, ಅದು ಕೇವಲ ಸಮಯಾನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಆಶ್ರಿತವಾದುದೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನಗೇ ಅಸಾಧುವೆಂದು ತೋರಿದ್ದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದು ನಂಬಲರ್ಹವಾದುದಲ್ಲ. ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವು ಸರಿಯಾದುದೂ, ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದುದೂ ಹೌದೆಂದು ತೋರುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಜೆಗಳ ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ತಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ಭಾವೋದ್ವೇಗದಿಂದ ಕಲಕಿ, ಅವರ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆತರುತ್ತಾರೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯದಿಂದ ಹೊರದೂಡಿದನು. ಕವಿಗಳಿಂದ ಒದಗುವ ಅಪಾಯ ಎರಡು ಬಗೆಯದು. ಮಿಥ್ಯಾ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿ ಭಂಗ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಕವಿಗಳು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಚಿರಂತನವಾದ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾದ ಸಾಧ್ಯ ಆದರ್ಶಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೆನಿಸಿರುವ ದಾರ್ಶನಿಕರಷ್ಟೇ ಸತ್ಯದರ್ಶಿಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕವಿಗಳು ಜನರಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಚೋದನೆಯು ಒಂದು ಸಾಧನ ಅಥವಾ ಕರಣವೇ ಹೊರತು ಅಂತಿಮ ಫಲವಲ್ಲ. ಆ ಫಲ ಈ ಭಾವಗಳ ವಿರೇಚನದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಶಾಂತಿ ಅಥವಾ ಸಂವಿದ್ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆವಶ್ಯಕವಾದುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜ

ದಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನೇಕ ಕ್ರೂರಭಾವಗಳು ಹೊರಬರಲವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ, ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯಂತೆ ಒಳಗೇ ಕ್ಷುಬ್ಧವಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ, ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಹಾನಿಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಡಿದುಬರಬಹುದು ಆಗಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊರಬರಲು ದಾರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಭಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವು ಆದರಣೀಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಉಲ್ಬಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗಳ ಶಮನ ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರಲಿಲ್ಲ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅವನೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ರೋಗಗಳ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರೋಗಿಗಳ ದೋಷಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಉಲ್ಬಣಾವಸ್ಥೆಗೆ ಒಯ್ದು ಅನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ವೈದ್ಯಕ್ರಮವು ಅವನಿಗೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಈ ರೀತಿಯದಿರಬಹುದೆಂದು ಅವನು ಊಹಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯತತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದ ಗೌರವವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು ಈ ತತ್ತ್ವ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ದೂರವಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕವಿಗಳ, ಸಹೃದಯರ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವವೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾವು ಶಾಂತರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗಿರುತ್ತೇವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಉಲ್ಲಾಸವಿದ್ದರೂ, ಉದ್ವೇಗವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ವಾಸನಾರಾಹಿತ್ಯ, ನೀರಸತೆ, ವೈರಾಗ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಬಲವಾದ ರೋಗವೊಂದು ಪರಿಹಾರವಾದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲವಲವಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಶಾಂತಿ, ನೆಮ್ಮದಿ, ಆನಂದ ಇರುತ್ತವೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಅನುಭವವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಒದಗುತ್ತದೆ. ರಸಾಸ್ವಾದದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದವೆಂಬ ಕಾರ್ಯವು ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಸಂವಿದ್ವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಆನಂದಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆಂಬ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಮತವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಅಂತಿಮ ಫಲವು ಭಾವೋದ್ವೇಗವಿರದ ಚಿತ್ತಶಾಂತಿಯೆಂದು ಮಿಲ್ಟನ್ ಮತ್ತು ಐ ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳಿರುವುದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿವೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಸಾಮಾನ್ಯದ ಫಲದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿವರಣೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ "ಶೋಧನಾ" ವಾದ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಅದು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ

ಸಂದೇಹಗಳನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಶಾಂತಿಯು ಸಿಗುವ ರೀತಿಯು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾದರೂ, ಭಯ ಕರುಣೆ ಮುಂತಾದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಡುವ ಭಾವಗಳಿಂದ ಆನಂದ, ಸುಖಗಳು ಹೇಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಇಂದಿನ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಸರ್ವಸಮರ್ಪಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸದಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ದೂಷಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾವಜೀವನವೇ ಹಾನಿಕರ ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದಾಗ, ಭಯಕರುಣೆಗಳು ಮಾನವನನ್ನು ಅಧೋಗತಿಗೆ ಸೆಳೆಯುವುವೆಂದು ಕೂಗೆದ್ದಾಗ, ಕವಿಗಳು ಸಮಾಜದ ಪರಮಶತ್ರುಗಳೆಂದು ಉದ್ಘೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಹೇಯಗಳೆಂದು ತೆಗಳಲ್ಪಟ್ಟಾಗ, ಭಾವ ರಸಗಳನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು, ಕವಿ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗಿ, ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಣಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದೆತ್ತಿ, ರಕ್ಷಿಸಿ, ಗೌರವಾ ರ್ಹರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದು ಮುಂದೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿನಂತಹ ಉದ್ದಾಮ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ತಲೆದೋರಿದ ಕವಿಖಂಡನೆ ಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನಿತ್ತ ಸಿಡ್ನಿ, ಶೆಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದವರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನಿಗೆ ಋಣಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದುದೂ ಅವನು ಗುರುತಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಅನುಕರಣದ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದ ರೀತಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಯಿತು.

೧೧

ವೈನೋದಿಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅದು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಅನುಪಲಬ್ಧ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ಪಂಥದ್ದೆಂದು ಹೇಳ. ಲಾದ ವೈನೋದಿಕವನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ತುಣುಕು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೂ ಯಾವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೂ ಬರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ **ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅರಿ ಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೀಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು

ವೈನೋದಿಕವು ಮೆಗಾರಾದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಸದ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ವೈನೋದಿಕವು ಅಧಮಪಾತ್ರಗಳ, ಅಧಮಚರಿತಗಳ ಅನುಕರಣ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧವಾದ ನೀಚಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಎಂದಲ್ಲ; ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದವುಗಳದ್ದು ಮಾತ್ರ. ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆಂದರೆ ನೋವು ಅಥವಾ ಕೆಡುಕನ್ನುಂಟುಮಾಡದ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ದೋಷ ಅಥವಾ ವಿಕಾರ. ಅದು ಕುರೂಪದ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ. ವೈನೋದಿಕದಲ್ಲಿ ನಟರು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವಾಡವು ಅದರ ವಿಕಾರವಾದ ರೂಪದಿಂದ ನಗೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಆ ವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಯಾವ ವಿಧವಾದ ದುಃಖವಾಗಲೀ, ನೋವಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ವೈನೋದಿಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟುಮಾಡಬೇಕಾದ ಭಾವ ನಗೆ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿನೋದ ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಿಂತ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಮರಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ವೈನೋದಿಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಕಂಡರೂ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಉನ್ನತವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಗೌರವವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ವೈನೋದಿಕದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಉತ್ತಮವಾದ ಹಾಸ್ಯವು ನಮಗೆ ಯಾತನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವೈನೋದಿಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ದೋಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ, ಆ ದೋಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ನೋವಾಗಿರಬಾರದು. ವೈನೋದಿಕದ ರಚನೆ, ಅದು ಶೋಧಿಸಬೇಕಾದ ಭಾವ ಇವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ ಆದರೂ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವನು ಬರೆದಿರುವುದರ ಸಾಮ್ಯದ ಮೇಲೆ, ವೈನೋದಿಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲೆಬ್ಬಿಸಬೇಕಾದ ಭಾವವು ನಗೆಯೆಂದೂ, ಅದು ಶೋಧಿಸಬೇಕಾದ ಭಾವಗಳು ಕ್ರೌರ್ಯ, ಅಸೂಯೆಗಳೆಂದೂ, ಅದರ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನವು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಊಹೆ ಮಾತ್ರವಾದುದರಿಂದ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೇಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

೧೨

ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಅನೇಕ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕ

ವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆಯೆಂದೂ, ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಅದೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರುದ್ರನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಆದಿಮಧ್ಯಾಂತಗಳಿರುವ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವಿರಬೇಕು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನಂತೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆದರ್ಶಕವಿ ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಆದರ್ಶಕೃತಿ **ಇಲಿಯಡ್.** ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವೂ ದೊಡ್ಡದು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವಾದ ಅಲೌಕಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಬಹುದು ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಘಟನಗಳು ದೃಶ್ಯವಾಗದೆ ಕೇವಲ ಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೂ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮಪ್ರಕಾರವಾವುದೆಂದರೆ ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕವೇ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೂ ಅದು ಬಳಸಬಹುದು ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗದೃಶ್ಯಗಳ ಸೊಬಗನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಓದುವಾಗಲೂ ಅದೇ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸುಸಂಘಟಿತವಾದುದು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೇಲಾಗಿ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅದರ ಅನುಕರಣದ ಫಲವಾದ ಭಾವಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಅಲ್ಪಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೋ ಅದರ ದೀರ್ಘತೆಯಿಂದ ಆ ಭಾವಸಿದ್ಧಿಯಾಗಲು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲವು ಹೆಚ್ಚಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವದ ಸಾಂದ್ರತೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಭಾವವು ಘನವಾದಷ್ಟೂ ಆನಂದವೂ ಅಧಿಕವಾಗುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಕಾರ ರುದ್ರನಾಟಕ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಾಹಿತ್ಯೈಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಮಹಾಕವಿಯ ದರ್ಶನ ರುದ್ರಕವಿಯದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನವಿರಬೇಕಾದ್ದು ರಸಕ್ಕೆ. ಏಕೆಂದರೆ

ದರ್ಶನ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಲಭ್ಯ, ಆದರ ರಸವಾದರೋ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷಗುಣವೂ ಅದರ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯೇ. ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆಯೋ, ಅದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹಾಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕವಿಗಳ ದೋಷವೇ ಹೊರತು ಅದು ಆ ಪ್ರಕಾರದ್ದಲ್ಲ ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯುರಿಪಿಡೀಸರು ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಎಂದಿರುವುದು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದರೂ ರಸನಿರೂಪಣಶಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು

೧೩

ಭಾಷ ಶೈಲಿಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಬಹಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅವನ **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಅವು ಅವನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಾಗಲೀ, ಇನ್ನಾವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನು ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಗ್ರಂಥವು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ

ಭಾಷೆ ಶೈಲಿಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಶೀಲಸ್ವಭಾವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅನುಭವದ ವಿಷಯ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮೊದಲು ಜನಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬಗೆಯವರಿರುತ್ತಾರೆ, ಅವರುಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿ

ದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆ ಅಂದಿನ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ರೀತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಅದು ನಮಗೆ ಬಹಳ ನೀರಸವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಕಾಲ. ಅಂದು ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಭಾಷಣಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವವು ಬಹಳವಾಗಿದ್ದಿತು ಅಷ್ಟೂ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವು ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಭಾಷಣಗಳಿಗೂ ನಿಜಜೀವನದ ಭಾಷಣಗಳಿಗೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾಷಣಕಲೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳೇ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಹಾಗೆ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಲೋಚಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಇದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ

ಆದರೂ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗುರುತಿಸದೆ ಇಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯು ಪ್ರಸಾದಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿ, ಅನುಕೃತವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಾಗಲೀ, ಅಧಮವಾಗಾಗಲೀ ಇರಬಾರದು ಅದು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯಂತಿರಬಾರದು ಅದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ, ಲೋಕೋತ್ತರವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕು, ಆದರೆ ಕೃತಕವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರಬಾರದು. ಕವಿಯ ಕೌಶಲವು ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿದ್ದು ಸಹೃದಯರನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಚಮತ್ಕೃತಿ, ಸಹಜತೆ, ಅರ್ಥವೈಶದ್ಯಗಳು ಉತ್ತಮಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ

ಪದ್ಯ, ಗದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಂತರ ಅವುಗಳ ಲಯಗತಿಯ ಭೇದ ಪದ್ಯದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾದ ಪರ್ತನೆಯಿದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಯವಿದ್ದರೂ, ಅದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವ ರೂಪಕ ಶಕ್ತಿ. ಇದು ಜನ್ಮತಃ ಮಾತ್ರ ಬರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಇದನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೂ ಶೈಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅವನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ರಸಿಕತೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಇರದಿದ್ದುದೆಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ. ಆದರೆ ರೂಪಕದ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವು ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಅವನಿಂದೀಚೆಗೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಯಾರೂ

ಹೇಳಿಲ್ಲ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ ವಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ಕೂಡ ತಾನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಗ್ರಂಥವು ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ದೂರಬಾರದು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಹೇಳಬಹುದಾದಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದು ಸಾಧುವೂ, ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕರೀತಿಯಲ್ಲಲ್ಲದೆ ವೈಯಾಕರಣರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲೇಖನಕಾರ್ಯ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತಯೋಜನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಗಿದ್ದಿತು. ಅದರ ಗುರಿ ವಿಶ್ವಕೋಶವೊಂದರ ರಚನೆ, ಮಾನವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅಂದು ನಿಲುಕಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯ ಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಅವನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಆ ಮಹಾಕೋಶದ ಅಂಗಗಳು, ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು, ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಸಂಪುಟಗಳು ಆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದಿತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಮೂಲರೂಪ ಮತ್ತು ರಚನಾರೂಪ ಗಳನ್ನು, ಅವನು ಎಲ್ಲಾದರೂ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದ್ದುದು ತನ್ನ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ—**ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ** ಮತ್ತು **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ.** ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರದ ಗುರಿ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ, ಎಂದರೆ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಯುತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆ, ಪದವಾಕ್ಯಗಳ ಸುಂದರವಾದ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಜೋಡಣೆ ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲರೂಪಗಳ, ಎಂದರೆ ವರ್ಣಪದವಾಕ್ಯಗಳ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಗುಣದೋಷಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಸಾಕಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಗುರಿ ಭಾಷೆಯ ರಚನಾವೈವಿಧ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ವಿನಾ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವಿಮರ್ಶೆ ಅಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯಕ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾದುದು ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಷಯ ಬೇರೆ ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ಮಾಪಕಕಲೆ, ಜೋಡಣೆ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ—ಎಂದರ ಅಕ್ಷರಗಳ ಪದಗಳ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳ— ಮೂಲಕ ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು, ಸೃಜಿಸುವುದು ಅದರ ಗುರಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣಸಾಮಗ್ರಿಯ, ನಿರ್ಮಿತಿಸಾಧನಗಳ ಪರಿಚಯ, ಅಧ್ಯಯನ ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್ಕೀನ್ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಗುರಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತು

ಶಿಲ್ಪದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ನಿರ್ಮಾಣಸಾಮಗ್ರಿಗಳ, ಎಂದರೆ ಮಣ್ಣು ಇಟ್ಟಿಗೆ ಕಲ್ಲು ಮೊದಲಾದವುಗಳ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಕಟ್ಟಡದ ರಚನೆ ಇವುಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಜಿನಿಯರಿಂಗ್ ಗ್ರಂಥವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲುಮಣ್ಣು, ಮರಕಬ್ಬಿಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಹೀಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲರೂಪಗಳಾದ ನಾದವರ್ಣಪದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿವೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿರುವ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯಾಕರಣ ಅಂದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ಭಾಗವೇ ಅದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "**ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ** ವೈಜ್ಞಾನಿಕವ್ಯಾಕರಣದ ಮೊಳಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ . . . ಅದರ ಯಾವ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಅಂದು ಇರಲಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಆ ವಿಷಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದುದು" ಎಂದು ಲೇನ್‌ಕೂಪರ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಂಗವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೈಯಾಕರಣ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆಯ ಸಂಯೋಜನಾರೂಪವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನಲ್ಲದೆ ಅದರ ಮೂಲರೂಪಗಳಾದ ನಾದ ವರ್ಣಪದಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದು ಇದು ಅವನ ಲೇಖನಯೋಜನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ವಿಷಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಯುಕ್ತಿಯುತವಾಗಿದೆ ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಶಬ್ದಶುದ್ಧಿಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವೇ ಶಬ್ದಸ್ಮೃತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು

೧೪

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದಿದಮೇಲೆ ಅವನ ಗುಣಾವಗುಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅವನಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಅತಿಶಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕೃತಾಕೃತ ದೋಷಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಂತೂ

ಸರ್ವವಿದಿತವಾಗಿವೆ ಅವನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೇಶದ ಒಂದು ಕಾಲದ್ದು ಅದರಲ್ಲೂ ಅವನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವುದು ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ರುದ್ರನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತ, ವೈನೋದಿಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಜನ್ಮತಾಳಿದ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯವು ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕುಂಠಿತವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ತಾರ್ಕಿಕರೀತಿಯ ವಿಭಜನಾಮನೋಭಾವದಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಹೃದಯನಂತೆ ಅದರ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಉತ್ಸಾಹ, ಉಲ್ಲಾಸಗಳು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರವನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಅದರ ಆತ್ಮ ಅವನಿಗೆ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ಇದೆ. ಹೋಮರ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳೆಂದು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಹೊಗಳಿದ್ದರೂ, ಅವರು ಕಂಡ ಸತ್ಯ, ಶಿವ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿಯಾಗಲೀ, ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದ ರಸದ ವಿಷಯವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಅವನು ಒಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಆಡಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕಣ್ಣು ಕವಿಯ ಕೌಶಲದ ಕಡೆಗೇ ಇದ್ದಿತೇ ಹೊರತು, ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಕಡೆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಿಲನ ಉದ್ದೇಶವು ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತಲೂ, ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಾಗಿ ಬರೆದ ಕೈಹೊತ್ತಗೆಯೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೋಷಗಳೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿರುವುದು ನಿಜ ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಅವನ ಹಿರಿಯತನ ಬಹಳವಾಗಿ ತಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸ್ವಾದದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ದೋಷಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿನ ದೋಷವು ಪರಿಮಿತಜ್ಞಾನದಿಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ದುಷ್ಟಜ್ಞಾನದಿಂದಾಗಲೀ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿನ ದೋಷವೊಂದು ಪರಿಮಿತಾಭಿರುಚಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ದುಷ್ಟಾಭಿರುಚಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಒದಗಬಹುದು. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯದಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾದ, ಉಂಟಾಗುವ ದೋಷವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದ, ಅವ್ಯಾಪಕತೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದುದು; ಆದರೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ದೋಷವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ದೋಷದಿಂದ ಉಂಟಾದುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಮೆಚ್ಚದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದಾಗ

ಬಹುದು, ಆದರೆ ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮೆಚ್ಚಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ದೋಷ ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯ ದೋಷ ದಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯವು ಅನೇಕರಿಗೆ ರುಚಿಸ ದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಪರಿಮಿತಾಭಿರುಚಿ ಆದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿ ಗಳು ಪ್ರಚಲಿತ ನವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತಮಗುಣದವುಗಳ ಬದಲು ಹೀನ ಗುಣದವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ದೋಷ ದುಷ್ಟಾಭಿರುಚಿಯದು. ಈ ಎರಡು ವಿಧವಾದ ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಮಿತಾಭಿರುಚಿಯದು ಅಲ್ಪವಾದುದು ಮತ್ತು ಕ್ಷಮ್ಯ, ದುಷ್ಟಾಭಿರುಚಿಯದು ಮಹತ್ತಾದುದು ಮತ್ತು ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬನ ಗುಣಾವಗುಣಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದುದು ಬಹಳ ಆವಶ್ಯಕ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ ನನ್ನು ನಾವು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುವ ದೋಷಗಳು ಪರಿಮಿತ ಜ್ಞಾನ, ಪರಿಮಿತಾಭಿರುಚಿಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುವೇ ಹೊರತು ದುಷ್ಟಜ್ಞಾನ ದಿಂದಾಗಲೀ, ದುಷ್ಟಾಭಿರುಚಿಯಿಂದಾಗಲೀ ಸಂಭವಿಸಿದವಲ್ಲ.

ಮುಂದಿನ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ, ಕೃತಿಗಳ ಅರಿವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮರ್ತ್ಯನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಜ್ಞಾನ ವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ ರಸವನ್ನು, ಅನುಭವಿಸಿದ ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಆ ಅನುಭವ, ಆಸ್ವಾದಗಳು ವಿಮರ್ಶಕನ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗೆ, ಸ್ವಂತ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವೇ ಹೊರತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪ ದಿದ್ದರೂ, ಇಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರೂ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನು ಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಅವುಗಳ ವಸ್ತುಗಳ ಗುಣಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಣಯಿಸದೆ, ಅವುಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಭಾವಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಣಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರಸವಿಮುಖನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅವನು ವಿಮರ್ಶಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿದೆ ರಸ್ಯಗುಣ ವೊಂದನ್ನು ಹೊರತು ಕವಿಯ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕರ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ದರ್ಶನ ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಈ ಅಂತರವೂ ಸಹ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಮಾಣಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿರುವ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಮಾಣಸಾಧನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತ

ಹದೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೇ ಹೊರತು ರಸಮೀಮಾಂಸೆಗಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವುಗಳನ್ನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಶ್ವರವಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ, ಚಿರಂತನವಾದ ಆದರ್ಶ ಸತ್ಯವನ್ನು ಎಂದು ಅವನೇ ಘೋಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಕವಿದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಅಜ್ಞಾನವಿತ್ತೆಂದಾಗಲೀ, ತಾತ್ಸಾರವಿತ್ತೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯನ್ನು ಆಗಾಮಿ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗಲು ಬರೆದರೂ, ಅವನು ತನ್ನ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಕಾವ್ಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಅವನ ಸೂತ್ರಗಳು ಕೇವಲ ಉಪದೇಶ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಕಿಲ್ಲ. ಸಿಕ್ಕಿರುವುದೂ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಹೊಣೆ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿಮರ್ಶಕರ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಗೌರವವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವನು ನೀಡಿದ ಕಾಣಿಕೆ ಎರಡು ತೆರನಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕವಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವನು ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆಗಿವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಪಂಡಿತರಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತನಾಗಿ, ಕವಿಗಳಿಂದ ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ರುದ್ರಕವಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂದು ಹೊಗಳಿರುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಆಲೋಚನಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಅದು ಕುರಿತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಂಸ್ಕೃತನಾದ ಸಹೃದಯನೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದಿಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಯಾರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ

ಮಹಾಪುರುಷನಾಗಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾಸಾಧನಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಅದುವರೆಗೆ ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ, ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿಗೆ ಅವನು ಜೀವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದನು. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಯಾದುದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಕೋಲರಿಡ್ಜನು ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮತ್ತು ಶಬ್ದಾರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದಾಗ. ಹೊಸದೊಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಹೋಮರ್, ಸೋಫೋ ಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ಅನ್ವಯಿಸಿ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಿಯನ್ನೂ, ಅದರ ಸಮರ್ಪಕತೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಕಲಾಸ್ವಾದವು ಮಾನವನಿಗೆ ಆಜನ್ಮಸಿದ್ಧವಾದುದು, ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸ ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕ, ಕಾವ್ಯದ ಫಲ ಆನಂದ, ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ರಸಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಸಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಅಪೇಕ್ಷಿಸ ಬಾರದು; ಕೃತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯವೆನಿಸುವುದು ಅದರ ಅನುಕರಣಗುಣದಿಂದಲೇ ಹೊರತು, ಅದರ ಬಂಧದಿಂದಲ್ಲ. ಕವಿಗಳ ವಿಲಕ್ಷಣಶಕ್ತಿ ಅವರ ರೂಪಕ ರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಅದು ಮಾತ್ರ ಜನ್ಮತಃ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಕಲಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ, ಕಲಿಯಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠಶೈಲಿಯ ಗುಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ನೀರಸವಾಗದಿರುವುದು—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯ ವಾದ, ಒಂದೊಂದೂ ಒಂದೊಂದು ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾಗಬಹುದಾದಂತಹ, ವಾಕ್ಯಗಳು ಗ್ರಂಥದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಡಂಬರವಾದ, ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಮರ್ಶಾಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಸಹ ಅನೇಕರಿಗೆ ಸರಿದೋರದಿದ್ದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾಸೌಧವು ಇಂದಿಗೂ ನಿಂತಿರು ವುದು ಅವನು ಹಾಕಿದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳೂ ಕೂಡ ಅವನನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲೀ, ಅಥವಾ

ಅವನನ್ನು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅವನ ಸೊಲ್ಲೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೊರಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಾದ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾರಣನೇ ಅಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯಗಳದ್ದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಕೊನೆಯದು; ಎರಡನೆಯದನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ; ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತೃಗಳ ಸ್ವಕಲ್ಪಿತ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ, ಪ್ರಭಾವ, ಮತ್ತು ರುದ್ರ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಗೊಂದಲವೂ ಜನಿಸಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನನ್ನು ಸರ್ವಜ್ಞನೆಂದಾಗಲೀ, ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸದಾಗಿರುವುದು ಸಾಧುವೆಂದು ಕಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಪಂಡಿತಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆದುರು ನಿಂತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನನ್ನು ಆದರಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿದುದು ಸಾಕಷ್ಟು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಧ್ಯಯನವು ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗಿರುವ ಟಿ ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಪರಿಪೂರ್ಣನಾದ ವಿಮರ್ಶಕನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು: " ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವನ ಶಿಷ್ಯರೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅವನ ಪಂಥೀಯರೆನ್ನಬೇಕಾದ ಜನಗಳು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತೊಂದರೆಗೀಡಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮತೀಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ವಿಶ್ವಾಸವಿಡಬಾರದು; ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆಯೇ. ಅವನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಮತ್ತು ವಿಶ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಯಾವ ವಿಷಯದ ಮೇಲಾದರೂ ಹರಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದನು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು, ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾದುದೇ ಆದರೆ, ಬಹಳ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ

ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು: ತನ್ನನ್ನೇ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆಂದು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಬಹುದು, ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಬಹುದು; ಅವನು ಕಲೆಯನ್ನು, ವಸ್ತುತಃ, ಅವನ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ನಿಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆವಿರ್ಭಾವಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ವಿಧವಾದ ಯಾವ ಅಶುದ್ಧ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಪ್ರಸಕ್ತ ವಿಷಯವು ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ, ಅವನು ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ತದೇಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದನು; ಅವನ ಕಿರಿದೂ ಮತ್ತು ಅಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಒಂದು ಅಮರವಾದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೊದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ—ಅದು ನಿಯಮಗಳದ್ದಲ್ಲ, ಅಥವಾ ವಿಧಾನದ್ದೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವಿಧಾನವೆಂಬುದು ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಅನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅತಿಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಬುದ್ಧಿಯದು" ಸೆಯಿಂಟ್ಸ್‌ಬರಿ, ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್ ಮರ್ರೆ, ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ಮುಂತಾದವರೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯು ಅವನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅದು ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಕೈಪಿಡಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿಯೂ, ಇತರರಿಗೆ ವ್ಯರ್ಥಶ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಜೀವನದ ವೃತ್ತಿಯು ಕೆಲವು ವೇಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿವೇಕವನ್ನೂ ಆವರಿಸಿಬಿಡಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯಬಹುದು. ದೈವಕೃಪೆಯಿಂದ ಜನ್ಮಾಂತರೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾಗಿ ಉದಿಸುವ ಕವಿತಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಠದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಸ್ವಯಂಶಿಕ್ಷಣದ ಕೈಪಿಡಿಯ ಮೂಲಕ ಕಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ತಿಳಿಗೇಡಿತನ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಂತ್ರಗಳಿಂದ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವಂತೆ, ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಕವಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಉದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಶ್ರಮವೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯರ್ಥ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಂತಹ ಮಹಾ ಮೇಧಾವಿಗೂ ಇದು

ಏಕೆ ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿ ಈ ದೋಷವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಕಾಲದವರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರವಾಗುವುದರಿಂದ, ಅವನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ

ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಅಂಶವಾಗಲೀ, ಅವಿವೇಕದ ಅಂಶವಾಗಲೀ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣು ವುದಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಉದ್ದೇಶವು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಕವಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಾ ಗಲೀ, ಕವಿಗಳಲ್ಲದವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಸುವುದಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದಿತು ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದ ರೂಪಕಸೃಷ್ಟಿಯು ಜನ್ಮತಃ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ, ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಅವರ ಸ್ವಭಾವಬಲದಿಂದ ಎಂದೂ ಅವನೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿ ದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯಿರುವವರೆಲ್ಲರೂ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸು ವರೆಂದಾಗಲೀ, ರಚಿಸಿರುವರೆಂದಾಗಲೀ ಹೇಳಲು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶ ಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನ ಉದ್ದೇಶ ಕವಿಯಲ್ಲದವರಿಗೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಲ್ಲ, ಕವಿತೆಯುಳ್ಳವ ರಿಗೆ ಕೌಶಲವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು, ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳವರನ್ನು ಪ್ರವೀಣರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡು ವುದು. ಇದು ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಅಥವಾ ವಿವೇಕರಹಿತವಾದ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಅಷ್ಟೇ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿ ಕರೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿವೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಇದು ಯಾರಿಗೂ ಅಸಾಧುವೆಂದು ತೋರದೆ ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿತು. ಅನಂತರವೂ ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕೈಪಿಡಿಗಳು ರಚಿತ ವಾಗುತ್ತಲೂ, ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಲೂ ಇವೆ ಅಮೆರಿಕದ ಅನೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಗಳ ಕಾವ್ಯವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾಧ್ಯಯನದ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯೂ ಪಾಠ ಕ್ರಮದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗಿದೆ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮತ್ತು ಮಿತಿಮೀರಿದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಹತ್ತೊಂಬ ತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭಾವಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ, ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಕ್ಕೊಳಗಾದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸಮ್ಮತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸತ್ಕಾವ್ಯವು ಒದಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವನ ಸೂತ್ರಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹಿಂದೆಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಂಡ ಕೆಲವು ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಿಯಮಗಳೇ ಹೊರತು, ಮುಂದೆ ರಚಿತವಾಗುವ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಗ್ರಂಥದ, ತತ್ತ್ವಗಳ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಅಥವಾ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಅವನು ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವೆಂದು ಹೊಗಳಿ ರುವ ಕೃತಿಗಳಷ್ಟೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್, ಗಯಟೆ, ಇಬ್ಸನರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅವುಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಕ್ಷರಶಃ ಪಾಲಿಸಿ ಅಷ್ಟೇ ಭವ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾರ್ನೀಲ್ ಮತ್ತು ರಾಸೀನರು ರಚಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನೂ ಸಹ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಅವನ ಅಂತಿಮ ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿ **ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್**‌ನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗು ವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನದೇ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗವೆಂದಾಗದಿದ್ದರೂ, ಅದೂ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಅನುಸರಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವೆಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಶಾಸಕ ಪ್ರಭುವಾಗಿ ಗಣಿಸಿ, ಅವನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬ್ಲಾಕ್‌ಮರ್ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ವೇದ ಗ್ರಂಥ"ವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ, ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಭು ಸಮ್ಮಿತ ದಂತೆ ಕಾಣದೆ, ಅವನನ್ನು ಪ್ರಿಯನಾದ, ವಿವೇಕಿಯಾದ, ಅನುಭವ ಸಂಪದ್ಯುಕ್ತ ನಾದ ಹಿರಿಯಣ್ಣನಂತೆ ಭಾವಿಸಿ, ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸುಹೃತ್ಸಮ್ಮಿತದಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಯುಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೌರವಿಸುವುದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನಿಂದ ಸೂಕ್ತವಾದ ಉಪಯೋಗವನ್ನೂ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

(ಅನುವಾದ)

ವಿಷಯ ವಿಭಾಗ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

[ಅಧ್ಯಾಯ ೧-೩. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ವಿಧವಾದ '' ಅನುಕರಣ '' ವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ '' ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ '' ಅಥವಾ '' ಆದರ್ಶೀಕರಣ ''ವೆನ್ನುವುದು ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವೂ, ಉತ್ತಮವೂ ಆದ ಭಾಷಾಂತರವಾದೀತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೂ ಇಷ್ಟು ಕವಿಯು ಒಬ್ಬ '' ನಿರ್ಮಾತೃ '', ಸ್ರಷ್ಟಾರ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವವನೂ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವವನೂ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಾಧನವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಅದೇ ಭಾಷೆ, ಅಥವಾ ಶಬ್ದಗಳು ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಕರ್ತೃವು ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು '' ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ, '' '' ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ '' ಸಿದ್ಧವಸ್ತುಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನ ಗುರಿ ಕವಿಯಾದರೋ ಜೀವನವನ್ನು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಉಪಾಧಿಯ ಮೂಲಕ ಕಂಡು ಅದನ್ನು ಪುನಃ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ ಆತನು ಹೊಸದೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ, ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೂ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನೂ ಈ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನೇ ಗದ್ಯದ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಇವರ ಪರಿಚಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಆದರೂ ಅವನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊರತೆಯು ಇದೆ '' ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿ '' ಅಥವಾ '' ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ '' ಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸುವ ಗದ್ಯವನ್ನೂ ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅವು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುವ ಗದ್ಯವನ್ನೂ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವ ಒಂದು ನೇರವಾದ ಪದವು ನಮಗೆ ಬೇಕು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ '' ಸಾಹಿತ್ಯ, '' '' ಕಾವ್ಯ, '' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಾದರೂ ಇವೆ ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪದವೊಂದೂ ಇಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ '' ನಿರ್ಮಾತೃ '' ಮತ್ತು '' ಅನುಕರ್ತೃ '' ಎಂಬ ಪದಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ ಈ ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು '' ಅನುಕರಿಸು '' ವ '' ನಿರ್ಮಾತೃ '' ವು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ (ಉದಾ. ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿ). ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವವರೆಲ್ಲರೂ '' ಅನುಕರ್ತೃ '' ಗಳಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ (ಉದಾ ಚರಕ ಸಂಹಿತೆ, ಮತ್ತು ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸನು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ವೈದ್ಯ ಮತ್ತು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥಗಳು) ಕಾವ್ಯಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವವರನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ' ಕವಿ ' ಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೂ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರೂಢಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ಬರೆಯುವವರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ '' ಕವಿ '' ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆಯೇ ಇತರ ಕಲೆಗಳೂ—ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ,—ಜೀವನವನ್ನು '' ಅನುಕರಿಸು '' ತ್ತವೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕಲೆಗಾರನು ಜೀವನವನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕವೇ ಪುನಃ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ ನಾವು ಈ '' ಅನುಕರಣ '' ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಸಾಧನಗಳ

ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ಈ ಸಾಧನಗಳು ರೂಪ, ವರ್ಣ, ನಾದ, ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಜೀವನವನ್ನು "ಅನುಕರಿಸು"ವ ಕಲೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವವರೇ "ಕವಿ"ಗಳು

"ಅನುಕರಣ" ಎಂಬ ಪದವು ನಮಗೆ ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಈಗಿನ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರುವ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಶ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಷಯಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ಧ್ವನಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದವು ಆಗ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ ಕವಿಯು ಜೀವನದ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ ತಾನು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಶೋಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೊಬ್ಬನು ಜನಗಳು ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಅಳುವ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಾಗಲೀ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸದೆ, ಹೇಗೆ ಆ ಭಾವದ ವಾತಾವರಣದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆಯೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯು ಭಾವಚಿತ್ರದಂತೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ, ಕವಿಯು (ಪದ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ) ತನ್ನ ಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವವನ್ನು "ಅನುಕರಣ"ದ ಅಥವಾ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ

ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ "ಅನುಕರಣೆ"ಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಆದರ್ಶವಾಗಿಯೋ ವಿಕೃತವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿಯೋ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬಹುದು ರುದ್ರನಾಟಕವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವನ್ನಾಗಿಯೂ, ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾವು ಬದುಕಿ ಬಾಳುವ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ವೈನೋದಿಕವು ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮಗಿಂತಲೂ ಕೀಳಾಗಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅವುಗಳ ಅನುಕರಣದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಪೂರ್ತ ತಾವೇ ನೇರವಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಕೆಲವರು (ವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಮಿಲ್ಟನ್ನಿನಂಥವರು) ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಥೆಯ ಮಧ್ಯೆ ತಂದು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ನಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯವು ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾನು ಆ ಕಲೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಶಕ್ತಿ, ಸತ್ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ; ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಲಕ್ಷಣ; ಮತ್ತು ಹೀಗೆಯೇ ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಇತರ

ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಲು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮೂಲತತ್ವಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸೋಣ

ಮಹಾಕಾವ್ಯ (Epic poetry), ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕ, ಹಾಗೆಯೇ ವೈನೋದಿಕ (Comedy), ಡಿಥಿರಾಂಬಿಕ್[1] ಕಾವ್ಯ, ವೇಣುವೀಣಾ ವಾದನಗಳ ಬಹುಭಾಗ—ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಅನುಕರಣ(Imitation)ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆದರೆ ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನುಕರಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಭೇದದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಅನುಕೃತ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿನ ಭೇದದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಅನುಕರಣ ರೀತಿಯ ಭೇದದಿಂದಲೋ ಮೂರು ತೆರನಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ

ವಿವಿಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಕೆಲವರು (ಕೌಶಲದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ರೂಢಿಯಿಂದಲೋ) ರೂಪ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ, ಇತರರು ಧ್ವನಿ (Voice) ಯನ್ನೂ, ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವಂತೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವಲ್ಲವುಗಳ ಸಾಧನಗಳು ಲಯ (Rhythm), ಭಾಷೆ (Language) ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯ (Harmony) ಈ ಸಾಧನಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಸಂಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡಬಹುದು ವೇಣುವಾದನ ಮತ್ತು ವೀಣಾವಾದನಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅನುಕರಣ ಗುಣದ ಓಲಗದಲ್ಲಿ, ಲಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಗವೊಂದೇ ಸಾಧನ ಸಾಂಗತ್ಯ ರಹಿತವಾದ ಲಯವು ಮಾತ್ರವೇ ನರ್ತಕನ ಅನುಕರಣೆಗಳ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ,[2] ಏಕೆಂದರೆ ನರ್ತಕನೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳ ಗತಿಗಳಿಂದ ಜನಗಳ ಶೀಲ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ

ಸಾಂಗತ್ಯರಹಿತವಾದ ಭಾಷಾಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಅನುಕರಿಸುವ ಕಲೆಯೊಂದಿದೆ ಅದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೋ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೋ ಇರುತ್ತದೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಒಂದೇ

---

[1] ಸಾಮೂಹಿಕ ನೃತ್ಯ ಗೀತ ರೂಪದ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ

[2] ಗ್ರೀಕರ ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಅನುಕಾರಿ'ಗಳಾಗಿದ್ದುವು 'ಅನುಕರಣ'ಶೀಲವಾದ ಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲದ ವೇಣುವಾದನ, ವೀಣಾವಾದನಗಳನ್ನು ಕೇವಲ "ಮೃಗಗಳ ಗಲಭೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನ ಪ್ಲೇಟೋ ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೀಲಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಕಷ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ

ವೃತ್ತದಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಅನೇಕ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಇರುತ್ತದೆ ಈ ಅನುಕರಣ ಪ್ರಕಾರವು ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಒಂದು ಹೆಸರಿಲ್ಲದೆ ಇದೆ[3] ಸೋಫ್ರೋನ್ ಅಥವಾ ಕ್ಸೆನಾರ್ಕಸನ[4] ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಬ್ದವೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ ಈ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿನ ಅನುಕರಣವು ಟ್ರೈಮೀಟರ್, ಎಲಿಗೇಯಿಕ್,[5] ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಅನುಕರಣ ಗುಣದಿಂದಲ್ಲದೆ ಅವರು ಬರೆಯುವ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದ ಭಾವನೆಯಿಂದ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೆಸರಿಗೆ "ಕವಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿ "ಎಲಿಗೇಯಿಕ್-ಕವಿ," "ಎಪಿಕ್-ಕವಿ" ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಜನರಲ್ಲೇನೋ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ ಕಡೆಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವೈದ್ಯತತ್ತ್ವವೋ ಅಥವಾ ಭೌತಸಿದ್ಧಾಂತವೋ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದವನನ್ನೂ ಹೀಗೆಯೇ ಕರೆಯುವುದು ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ ಆದರೆ ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸ್[6]ರಲ್ಲಿ ಛಂದೋಬಂಧವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಮಾನಗುಣವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕವಿಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೆಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕು ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ಕೆರೆಮಾನನ "**ಸೆಂಟೌರ್**" (ವಿವಿಧವಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ) ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯು ಹೀಗೇಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆರೆಮಾನನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದೇ[7] ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಅಂತೂ ಈ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಷ್ಟಾಯಿತು.

---

[3] ನಮ್ಮ "ಸಾಹಿತ್ಯ", "ಕಾವ್ಯ" ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪದವಿಲ್ಲ.

[4] ಸೋಫ್ರೋನ್ ಕ್ರಿ ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದವನು. ಕ್ಸೆನಾರ್ಕಸ್ ಅವನ ಮಗ ಪ್ರಹಸನವು ಸಾಮಾನ್ಯಜೀವನದ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಡಂಬಕ ಚಿತ್ರಣ.

[5] ಕೆಲವು ಗ್ರೀಕ್ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು

[6] ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸನು ಕ್ರಿ ಪೂ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಸಿಸಲಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದಾರ್ಶನಿಕ ಮತ್ತು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಇವನು ಆರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭೌತ, ವೈದ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ

[7] ಇವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೆಸರಿಗೆ "ಕವಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಛಂದೋ ಬಾಹುಳ್ಯವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧನಗಳನ್ನೂ—ಲಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸು—ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಿವೆ: ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಡಿಥಿರಾಂಬಿಕ್ ಮತ್ತು ನೋಮಿಕ್[8] ಕಾವ್ಯಗಳು, ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕ ಆದರೆ ಈ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧನದ ಮೂರು ಬಗೆಗಳೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ, ಇತರ ಕೆಲವಲ್ಲಿ ಅವು ಒಂದೊಂದಾಗಿ, ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ[9] ಅನುಕರಣ ಸಾಧನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಭೇದಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಷ್ಟಾಯಿತು.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ಅನುಕರ್ತೃವು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಜನಗಳು. ಈ ಜನಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೋ ಅಥವಾ ಅಧಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೋ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಅಂತರಭೇದವು ಇಡೀ ಮಾನವ ಜನಾಂಗವನ್ನೇ ವಿಭಾಗಿಸುವುದರಿಂದ, ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ಮೂಲ ವಿಭಾಜಕಗುಣದಿಂದ ಅನುಗತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕೃತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮರೋ ಅಥವಾ ಅಧಮರೋ ಅಥವಾ ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಇರುವವರೋ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಹೀಗೆಯೇ ಪೊಲಿಗ್ನೋಟಿಸನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮರು, ಪೌಸೋನನವರು ಅಧಮರು, ಮತ್ತು ಡಯೊನೈಸಸನವರು ನಮ್ಮ ಸಮಾನರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಭೇದಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದೂ, ಮತ್ತು ಈ ಭೇದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಆ ಕಲೆಯು ಬೇರೆ ಕಲೆಯಾಗುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿದೆ ನೃತ್ಯ ವೇಣುವಾದನ ವೀಣಾವಾದನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಸಾಧ್ಯ, ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಅಥವಾ ಗೇಯವಲ್ಲದ ಪದ್ಯರೂಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುವ ಅನಾಮಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಇವು ಸಾಧ್ಯ. ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ, ಹೋಮರನ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮರು, ಕ್ಲಿಯೊಫಾನನವರು ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟದವರು; ಮತ್ತು ಅಣಕಗಳ ಆದಿಕವಿಯಾದ ಥಾಸೋಸನ

---

[8] ಲೈರ್ ವಾದ್ಯದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಹಾಡುವ ಏಕಗಾಯಕ ಸ್ತೋತ್ರ.

[9] ಮೊದಲೆರಡರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ, ಕೊನೆಯ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದರಂತೆ.

ಹೆಗೆಮಾನ್ ಮತ್ತು **ಡೈಲಿಯಡ**ದ ಕರ್ತೃ ನಿಕೊಕರೆಸನವು ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿನವು[10] ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಮತ್ತು ನೋಮ್‌ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಹೀಗೆಯೇ; ಅರ್ಗಾಸ್ ಮತ್ತು ..ನ ನಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಟಿಮೊಥ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಫಿಲೊಕ್ಸೆನಸರ ಸೈಕ್ಲೋಪರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಭೇದದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಬಹುದು[11] ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಈ ಭೇದವೇ, ಒಂದು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಜನರಿಗಿಂತ ಅಧಮರನ್ನಾಗಿಯೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಉತ್ತಮರನ್ನಾಗಿಯೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಧದ ವಿಷಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಧಾನವೇ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿನ ಮೂರನೆಯ ಭೇದ. ಅನುಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸಾಧನವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬಾತನು ಅದನ್ನು (೧) ಹೋಮರನಂತೆ ಒಂದು ಬಾರಿ ಕಥನರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ಬಾರಿ ಬೇರೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕವೂ ಹೇಳಬಹುದು, (೨) ಇಲ್ಲವೇ, ಅಂತಹ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಇಲ್ಲದೇ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು, (೩) ಅಥವಾ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರ್ತೃಗಳು[12] ತಾವೇ ನಿಜವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಇಡೀ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು

---

[10] ಕ್ಲಿಯೊಫಾನನು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನವೇ ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದನು ಹೆಗೆಮಾನನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಣಕಗಳನ್ನು ಬರೆದನು ಪ್ರಾಯಶಃ ನಿಕೊಕರೆಸನೂ ಕೂಡ ಅಂತಹುವನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಿರಬಹುದು ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇನ್ನೇನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. 'ಡೈಲೋಸ್' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದ ಅರ್ಥ ''ಹೇಡಿತನ'', ಆದ್ದರಿಂದ ಡೈಲಿಯಡ್ ಹೇಡಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೊಂದಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ

[11] ಅರ್ಗಾಸನು ಅಣಕ ಅಥವಾ ವಿಡಂಬನರೂಪದ ಏಕಗಾಯಕ ಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಲೇಖಕನು ಬಹುಶಃ ಗಂಭೀರವಾದ ಏಕಗಾಯಕ ಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಿರಬೇಕು ಟಿಮೊಥ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಫಿಲೊಕ್ಸೆನಸರು ಸೈಕ್ಲೋಪ ಪಾಲಿಫಿಮಸನ ಮೇಲೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ನೃತ್ಯಗೀತಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು ಫಿಲೊಕ್ಸೆನಸನ ಕೃತಿಯು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿರುವುದರಿಂದ, ಟಿಮೊಥ್ಯೂಸನದು ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು

[12] ಎಂದರೆ ನಟರು.

ಆದ್ದರಿಂದ, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ನಾವು ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಕಲೆಗಳ ಅನುಕರಣದ ಭೇದಗಳು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿವೆ· ಅವುಗಳ ಸಾಧನ, ಅವುಗಳ ವಿಷಯ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ರೀತಿ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರ್ತೃವಾಗಿ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನು ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಮರನ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟೊಫನಿಸನ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತ ರಾಗಿರುವಂತೆಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು " ಡ್ರಾಮಾ " ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲು ವಸ್ತುತಃ ಕಾರಣವು ಇದೇ ಎಂದು ಕೆಲವರ ಮತ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿದವರು ತಾವೆಂದು ಡೋರಿಯನ್ನರ ವಾದ ವೈನೋದಿಕವು ತಮ್ಮದೆಂದು ಮೆಗಾರಾದವರು ಎನ್ನು ತ್ತಾರೆ ಮೆಗಾರಾ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಾಗ[13] ಅದು ಉದ್ಭವಿಸಿತೆಂದು ಗ್ರೀಸಿ ನಲ್ಲಿರುವ ಮೆಗಾರಿಯನರು; ಎಪಿಕಾರ್ಮಸ್ ಕವಿ[14] ತಮ್ಮ ದೇಶದವನೂ ಮತ್ತು ಕಿಯೊನೈಡಿಸ್ ಮತ್ತು ಮಾಗ್ನೆಸರಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನನೂ ಆದುದ ರಿಂದ ಅದು ತಮ್ಮದೆಂದು ಸಿಸಿಲಿಯ ಮೆಗಾರಿಯನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮದೆಂದು ಪಿಲೋಪೊನ್ನೆಸ್ಸಿಯದ ಕೆಲವರು ಡೋರಿ ಯನ್ನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನಾಗಿ **ಕಾನೆಡಿ** ಮತ್ತು **ಡ್ರಾಮ** ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸುತ್ತು ಮುತ್ತಲಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೆ ಅವರು ಬಳಸುವ ಪದ **ಕೋನೆ** ಎಂಬುದು, ಅಥೀನಿಯನ್ನರು ಅವನ್ನು **ಡೆನೆಸ್** ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವೈನೋದಿಕರು **ಕೋನೋ** ಅಥವಾ ಕ್ರೀಡೆ ಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವರು ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯ ದುದರಿಂದ ನಗರದ ಹೊರಗೇ ಇದ್ದು ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಎಂದು ಅವರ ಭಾವನೆ " ಅಭಿನಯಿಸು " ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ

---

13 ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ ಪೂ. ೬೦೦

14 ಎಪಿಕಾರ್ಮಸನು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಸಿಸಿಲಿ ಯಲ್ಲಿ ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಆದ್ಯ ವೈನೋದಿಕಕಾರರಾದ ಕಿಯೊ ನೈಡಿಸ್ ಮತ್ತು ಮಾಗ್ನೆಸರು ಕ್ರಿ ಪೂ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು.

ಪದ **ಡ್ರಾನ್** ಎಂದೂ, ಅಥೀನಿಯನ್ನರು **ಪ್ರಾತ್ತೇಯಿನ್** ಎಂಬುದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆಂದೂ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[15]

ಈ ಕಲೆಗಳ ಅನುಕರಣ ಭೇದಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಲಕ್ಷಣಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಆಯಿತು.

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೪-೫ ಕಾವ್ಯದ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕದ, ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಗುಣಗಳು ಕಾರಣವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಅವು ಯಾವುವೆಂದರೆ. (೧) ಮಾನವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಅನುಕರಣಪ್ರವೃತ್ತಿ, (೨) ಅನುಕೃತಿಯೊಂದು ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂತೋಷ, ಮತ್ತು (೩) ರಾಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪಡುವ ಆನಂದ.

ಇದಾದ ಬಳಿಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ದೇವತೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಸ್ತೋತ್ರಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಅನಂತರ "ಮಹಾ" ಕಾವ್ಯ (ಇಲಿಯಡ್ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಸಿ)ದ ದೆಶೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹರಿದು, ಡಿಥಿರಾಂಬಿಕ್ ಮೇಳದ ಮುಖಂಡರುಗಳು ಅವರ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು ಅನಂತರ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇಂದು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿತು ವೈನೋದಿಕವೂ ಕೂಡ ಡಯೋನೈಸಸನ ಮಿತ್ರನಾದ ಸಂತಾನದೇವತೆ ಫಾಲೆಸನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಕಾಮಗೀತಗಳ ಮೇಳದ ಮುಖಂಡನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಶ್ಲೀಲವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನಿಸನ ಅಕಾರಿಯನ್ನರು (ಪಂಕ್ತಿ ೨೪೧, ಮತ್ತು ೨೬೩-೭೮) ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವು ದೊರಕುತ್ತದೆ ಹೋಮರನೂ ಕೂಡ ವೈನೋದಿಕಕ್ಕೆ ಒಂದಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾರಣ ಪುರುಷನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಯಾರೋ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುವುದನ್ನೋ ಇಲ್ಲವೆ ತೆಗಳುವುದನ್ನೋ ಮಾಡದೆ, ವಿಷಯಗಳನ್ನು "ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಿ" ನಾಟಕೀಯವನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಮರನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಮೊದಲಿನವಾಗಿವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅವನ ವೈನೋದಿಕ ಕಾವ್ಯ

---

15 ಡೋರಿಯನ್ನರ ವಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವು "ಡ್ರಾಮ" (ನಾಟಕ) ಎಂಬ ಪದವು ಅವರ ಭಾಷೆಯ "ಮಾಡು" "ನಟಿಸು" ಎಂಬ ಪದದಿಂದಲೂ, "ಕಾಮೆಡಿ" ಎಂಬ ಪದವು ಅವರ ಭಾಷೆಯ "ಹಳ್ಳಿ" ಎಂಬ ಪದದಿಂದಲೂ ಜನ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಯಾವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಮಾರ್ಗೈಟಿಸ್ (ಇದೊಂದು "ಬಹುವಾಗಿ ಓದಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಪ್ಪುತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದ" ಧನವಂತ ಮೂರ್ಖನೊಬ್ಬನ ಕಥೆ) ಕೂಡ ಮೊದಲನೆಯದು. ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಶೇಷಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹೋಲಿಕೆಯು ೨೩, ೨೪ ಮತ್ತು ೨೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಆಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವೆರಡೂ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಅಂಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅನುಕರಣವು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಹಜವಾದುದು. ಕೆಳವರ್ಗದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಅವನು ಪಡೆದಿರುವ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅನುಕಾರಿ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿರುವುದೂ ಒಂದು. ಅವನು ಕಲಿಯಲು ಮೊದಲುಮಾಡುವುದೂ ಅನುಕರಿಸುವುದರಿಂದಲೇ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅನುಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದೂ ಸಹ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸ್ವಭಾವಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡನೆಯದರ ಸತ್ಯಾಂಶವು ಅನುಭವದಿಂದ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಸ್ವರೂಪತಃ ವೇದನಾತ್ಮಕಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಯಥಾರ್ಥತಮ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಸಂತೋಷಿಸುತ್ತೇವೆ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನಿಷ್ಠವರ್ಗದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಶರೀರಗಳು ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯರ ಶವಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದೊರಕುತ್ತದೆ: ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅಲ್ಪವಾಗಿದ್ದರೂ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ಕೇವಲ ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರರಿಗೂ ಕೂಡ ಪರಮಾನಂದಸ್ಯಂದಿಯಾದುದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿನ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದೇಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು, ವಿಷಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವುದು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇವನು ಎಂದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿರದಿದ್ದರೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನು ಪಡುವ ಆನಂದವು ಅದರ ಅನುಕರಣ ಗುಣದಿಂದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಕೌಶಲದಿಂದಲೋ, ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ತತ್ಸದೃಶವಾದ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಜನಿಸಿರುತ್ತದೆ ಅನುಕರಣವು ಹೀಗೆ ನಮಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ—ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಲಯ (ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಲಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವೇ) ಗಳೂ ಕೂಡ—ಜನಗಳು ತಮ್ಮ

ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ, ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಾಲಕ್ರಮ ದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾ, ತಮ್ಮ ಆಶುಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು.

ಆದರೆ ಕವಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಭಾವಭೇದಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು ದ್ವಿಪ್ರ ಕಾರವಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಕೃತಿಯವರು ಉದಾತ್ತ ಚರಿತಗಳನ್ನೂ, ಉದಾತ್ತರ ಚರಿತಗಳನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಿದರು, ಅಲ್ಪ ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ನೀಚರದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು. ಈ ದ್ವಿತೀಯ ಪಂಥದವರು ನಿಂದೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದರು; ಪ್ರಥಮಪಂಥದವರು ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಶಂಸೆಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. ಹೋಮರನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವನದೂ ಈ ವಿಧದ[16] ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು ಅನೇಕರು ಇದ್ದಿರ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೋಮರನಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ— ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವನ **ಮಾರ್ಗೈಟಿಸ್** ಮತ್ತು ಇತರರ ಆ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳು. ಈ ನಿಂದಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ನೈಜಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. "ಅಯಾಂಬಿಕ್" ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತಪದವೂ ಈ ಕಾರಣ ದಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕವಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ನಿಂದೆಗಳ ಅಥವಾ "ಅಯಾಂಬ್" ಗಳ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿದ್ದಿತು ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಪೂರ್ವದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಹಿರಾಯಿಕ್ (Heroic) ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕವಿಗಳೂ, ಇತರರು ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕವಿಗಳೂ ಆದರು. ಆದರೆ ಹೋಮರನ ಸ್ಥಾನವಾದರೋ ವಿಚಿತ್ರ ವಾಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯ ಔತ್ಕೃಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅನುಕೃತಿಗಳ ನಾಟಕೀ ಯತೆಯಿಂದಲೂ ಅವನು ಅದ್ವಿತೀಯನಾಗಿ, ಗಂಭೀರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕವೀನಾಂ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆಯೇ, ನಾಟಕೀಯವಾದ ನಿಂದೆಯನ್ನು ರಚಿಸದೆ ಹಾಸ್ಯ (Ridiculous) ದ ನಾಟಕೀಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದುದರಿಂದ ವೈನೋದಿ ಕದ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪಗಳ ಸ್ಥೂಲರೇಖೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವನೇ ನಮಗೆ ಆದ್ಯನಾದನು. **ಇಲಿಯಡ್** ಮತ್ತು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಗಳು ನಮ್ಮ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ನಮ್ಮ ವೈನೋದಿಕಗಳೊಡನೆ ಅವನ **ಮಾರ್ಗೈಟಿಸ್** ಹೊಂದಿದೆ ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಾದ ಕೂಡಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಾಗಿಯೇ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಕವಿಗಳು ನಿಂದೆಗಳ ಬದಲು ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು; ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವತಃ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತ ರಾದವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಬದಲು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಏಕೆಂದರೆ

---

16 ನಿಂದಾ ಕಾವ್ಯ

ಈ ನೂತನ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಳೆಯವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭವ್ಯವಾದುವೂ, ಪೂಜ್ಯವೂ ಆಗಿದ್ದುವು.

ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅದರ ರಚನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಯಥಾಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೇ[17] ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ, ಅದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ, ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ, ಮತ್ತು ರಂಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದೂ ಬೇರೆ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ

ಅದು[18] ಆಶುಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು: ವೈನೋದಿಕವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮೂಡಿತು. ಒಂದು ಡಿಥಿರಾಂಬಿನ ಕರ್ತೃಗಳಿಂದ ಜನಿಸಿತು. ಇನ್ನೊಂದು[19] ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಗರಗಳನೇಕವಲ್ಲಿ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ಕಾಮ ಗೀತಗಳ ಕವಿಗಳಿಂದ ಜನಿಸಿತು. ಅನಂತರ ಅದರ ಪ್ರಗತಿಯು ಸ್ವಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಆಯಿತು. ಆ ಕವಿಗಳು ತಾವು ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತ ದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರು. ವಸ್ತುತಃ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳ ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯ ನಂತರವೇ ರುದ್ರನಾಟಕವು ತನ್ನ ನೈಜರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದು ವಿಶ್ರಾಂತ ವಾಯಿತು. (೧) ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಎರಡಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಏರಿಸಿದವನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಇವನು ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ಭಾಗವನ್ನು ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದನು. (೨) ಮೂರನೆಯ ನಟ ಮತ್ತು ತೆರೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಕಾಣಿಕೆ. (೩) ರುದ್ರನಾಟಕವು ತನ್ನ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯಿತು. ತನ್ನ ಸ್ಯಾಟಿರ್[20] ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತೀರ್ಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅದು ಲಘುಕಥೆಗಳನ್ನೂ, ವಿಕಟಶೈಲಿ

[17] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ನೈಜವಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವವರೆಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ ಅನಂತರ ಅವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅಂತಹ "ರೂಪ"ವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆದರೆ ಅದರ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ—ಎಂದರೆ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಭಾವನೆ, ಶೈಲಿ, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ—ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೋ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ

[18] ರುದ್ರನಾಟಕ.

[19] ವೈನೋದಿಕ

[20] ಮೇಕೆಗಳ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಡಯೊನೈಸಸನ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ತಂಡದಂತೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಟರುಳ್ಳ ಹಾಸ್ಯಪೂರಿತವಾದ ಪ್ರಕರಣರೂಪದ ಒಂದು ಲಘುರೂಪಕ ಪ್ರಕಾರ.

ಯನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸಿ, ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕೊನೆಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರಭಾವವನ್ನು ತಾಳಿತು. ಅದರ ಛಂದಸ್ಸು ಆಗ ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್ ಟೆಟ್ರಾಮೀಟರಿನಿಂದ ಅಯಾಂಬಿಕ್[21]ಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಿತು ಅವರು ಮೊದಲು ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್ ಟೆಟ್ರಾಮೀಟರನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಕಾವ್ಯವು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದ್ದುದು ಮತ್ತು ಅದು ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಿಕಟವಾಗಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದುದು ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ, ಪ್ರಕೃತಿಯು ತಾನೇ ಅನುರೂಪವಾದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಬಹು ಅನುರೂಪವಾದುದು ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಮತ್ತು ಹೆಕ್ಸಾಮೀಟರನ್ನು[22] ಅಪರೂಪವಾಗಿಯೂ, ಮಾತಿನಸ್ವರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದೂ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. (೪) ಅಂಕಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯವು ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ. ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಬಾಹ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳು[23] ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಬಂದರೀತಿ,— ಇವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಾಹೃತವಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗ್ರಂಥ ಬೇಕಾಗಬಹುದು.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ವೈನೋದಿಕವು (ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ) ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಿಂತ ಕೆಳಮಟ್ಟದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣ ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ದೋಷಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕೀಳಾದವರಲ್ಲ; ವಿರೂಪದ (Ugly)[24] ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಹಾಸ್ಯ

---

21 ಗುರು ಲಘು (—◡)ಗಳುಳ್ಳ ಚತುರ್ಗಣ ಪಾದದ ಛಂದಸ್ಸು ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್, ಅಯಾಂಬಿಕ್‌ನ ರೂಪ (◡—).

22 ಷಡ್ಗಣಪಾದದ ಛಂದಸ್ಸು

23 ಎಂದರೆ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು, ಮುಖವಾಡಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ

24 ಗ್ರೀಕರಿಗೆ "ವಿರೂಪ" ಎಂದರೆ ನೈತಿಕವಾಗಿಯೂ "ವಿಗುಣ" "ದುಷ್ಟ" ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದಿತು ಆದರೆ ವೈನೋದಿಕದ ಪಾತ್ರಗಳು "ವಿರೂಪ" ಅಥವಾ "ವಿಗುಣ"ದ ಅನೇಕ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಗುಣಗಳೂ ಕೂಡ ಹಾನಿಕರವಾಗಿಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವು ನೀಚವಾಗಿ, ಅಧಮವಾಗಿ, ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ

(Ridiculous) ದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೀಳಾದವರದು. ಹಾಸ್ಯವೆಂದರೆ ಇತರರಿಗೆ ನೋವನ್ನಾಗಲೀ, ಕೆಡುಕನ್ನಾಗಲೀ ಮಾಡದ ಒಂದು ದೋಷ ಅಥವಾ ವಿಕಾರವೆಂದು ನಾವು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಮುಖವಾಡವು ವಿರೂಪವೂ, ವಿಕಾರವೂ ಆಗಿದೆ, ಆದರೆ ಅದು ವೇದನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕ್ರಮವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅವುಗಳ ಕಾರಣ ಪುರುಷರು ಗೊತ್ತಾಗದೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ನಾವು ವೈನೋದಿಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳ ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೆಶೆಗಳು ಅಲಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಕಳೆದುಹೋದುವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಆಗಿನ್ನೂ ಗೌರವದಿಂದ ಪರಿಗೃಹೀತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ವೈನೋದಿಕರ ಮೇಳವೊಂದು ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತಿಯಿಂದ ಅಧಿಕೃತವಾದ ಅನುಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು[25] ಅದರ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯ ಕೊನೆ ಕೊನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಅವರು ಕೇವಲ ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಿತರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು ವೈನೋದಿಕ ಕವಿಗಳೆಂದು ಉಕ್ತರಾಗಿರುವವರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ವೈನೋದಿಕವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ್ದಿತು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಡಗಳು, ಮುನ್ನುಡಿಗಳು, ನಟರ ಬಾಹುಳ್ಯ ಇವೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಯಾರು ಒದಗಿಸಿ ದರೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ವಸ್ತು (Plot, Fable) ವು ಜನಿಸಿದುದು ಸಿಸಿಲಿಯಲ್ಲಿ, ಎಪಿಕಾರ್ಮಸ್ ಮತ್ತು ಫೋರ್ಮಿಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂದಾತ್ಮಕ ವೈನೋದಿಕವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಸರ್ವ ಸಮಾನವಾದ, ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕವಲ್ಲದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರತೇಸ್[26] ಮೊದಲನೆಯವನು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಪ್ರೌಢವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣ ವಾಗಿರುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ

---

[25] ಗ್ರೀಸಿನ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ತಂಡವಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು ಆದರೆ ಅದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಮುನ್ನ ನಗರದ ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತಿಯ ಅನುಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು ವೈನೋದಿಕವು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಪೂಜ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ, ಅದಕ್ಕೆ ಈ ತಂಡವನ್ನು ಬಳಸುವ ಅನುಮತಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ

[26] ಇವನು ಮೊದಲು ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ ೪೪೯ರಲ್ಲಿ

ಬೇರೆಯೂ ಆಗಿದೆ. (೧) ಅದು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದು, ಕಥನ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. (೨) ಅದರ ವೈಶಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅವಧಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ರುದ್ರನಾಟಕವಾದರೋ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಸೂರ್ಯನ ಒಂದು ಆವರ್ತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ,[27] ಅಡಕವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿ ಯಿದ್ದರೂ, ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದ. (೩) ಅವು ತಮ್ಮ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷ ವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುಣದೋಷಗಳ ಪರೀಕ್ಷಕನು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಪರೀಕ್ಷಕನಾಗುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

[ಅಧ್ಯಾಯ ೬ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹೃದಯಸ್ಥಾನ ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನು ಇದುವರೆಗೆ ತಾನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅನುಕೃತ ವಿಷಯ, ಅನು ಕರಣ ಸಾಧನ, ಮತ್ತು ಅನುಕರಣ ರೀತಿಗಳ ಭೇದದಿಂದ ಕಲೆಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ ತರುವಾಯ, ಈ ಅಂಶಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ (೧) ರುದ್ರ ನಾಟಕದಿಂದ '' ಅನುಕೃತವಾಗುವ ವಿಷಯವು '' ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾರ್ಯ ಅಥವಾ ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ ಅದು ಮಹದ್ಗಂಭೀರವಾದುದೂ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದುದೂ, ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದುದೂ ಆಗಿರಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವೆಂದಾಗಲೀ ಇಲ್ಲವೇ ಲಘುವೆಂದಾಗಲೀ ಕಾಣದಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿರಬೇಕು (೨) ಅದರ

---

[27] ಎಂದರೆ, ಸೂರ್ಯನು ಒಂದು ಸಲ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುವುದರಲ್ಲಿ. '' ನಾಟಕದ ಮೂರು ಐಕ್ಯತೆ ''ಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾಲದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನಲ್ಲ, ಆದರೆ ಒಂದು ದೇಶವಾಡಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ '' ದೇಶೈಕ್ಯ''ವನ್ನಂತೂ ಅವನು ಹೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು '' ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯ, ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯ ''ವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ.

ಅನುಕರಣ ಸಾಧನವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಭೂಷಿತವಾದ ಭಾಷೆ (೩) ಅದರ ಅನುಕರಣರೀತಿ ನಾಟಕದ ರೀತಿ—ಎಂದರೆ ಅದರ ಇತಿವೃತ್ತವು ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ, ನಟರು ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಈ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಬೋಧಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಂತಹ ಭಾವಗಳಿಗೂ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಸುಖವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ನೀಡಬೇಕು

ಅನಂತರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಷಡಂಗಗಳು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅನುಕೃತವಾದ ವಿಷಯಗಳು (೧) ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ (ಎಂದರೆ ಜನಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳು), (೨) ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವ (ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳು), (೩) ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳು (ಬೌದ್ಧಿಕ ಗುಣಗಳು) ಇನ್ನೆರಡು ಅನುಕರಣದ ಸಾಧನಗಳು (೪) ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಶೈಲಿ, (೫) ಸಂಗೀತ ಆರನೆಯದು ಅನುಕರಣದ ರೀತಿ (೬) ದೃಶ್ಯ, ಎಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕರೆದುರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾದುದೆಂದೂ, ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕದ "ಪ್ರಾಣ ಅಥವಾ ಆತ್ಮ" ಎಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕೌಶಲವೊಂದರಿಂದಲೇ ಅಥವಾ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಗಲ್ಭವಾದ ಚಮತ್ಕಾರವೊಂದರಿಂದಲೇ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪ ಅಥವಾ ಆಕೃತಿರೇಖೆಯಿಲ್ಲದ ಚಿತ್ರವೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಒಂದೇಒಂದು ಭಾಗವನ್ನುಳಿದು, ೧೮ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯವರೆಗಿನ ಭಾಗವೆಲ್ಲವೂ ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಣೆಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಹೆಕ್ಸಾಮೀಟರ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು[28] ಅನಂತರದ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಇಟ್ಟು, ಈಗ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗೋಣ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ

[28] ಹೆಕ್ಸಾಮೀಟರ್ ಕಾವ್ಯ—ಎಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ—೨೩, ೨೪ ಮತ್ತು ೨೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೃತವಾಗಿದೆ. ವೈನೋದಿಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮರೆತಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಬರೆಯದೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಗ್ರಂಥದ ಆ ಭಾಗವು ನಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ

ಮೊದಲು ಈವರೆಗೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಫಲಿತವಾಗಿರುವ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸೋಣ. ಹಾಗಾದರೆ, ರುದ್ರನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣ, ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು[29], ಅದು ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರಬಾರದು, ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆ (Catharsis) ಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ " ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆ " ಎಂದರೆ ತಾಳ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಅಥವಾ ಗಾನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ. " ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು " ಎಂದರೆ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಕೇವಲ ಪದ್ಯ (Verse) ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇತರ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ (Song) ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ನಟರು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಿಂದ, ದೃಶ್ಯದ ಅಲಂಕಾರವು (Decoration of the spectacle)[30] ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ, ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ಅನುಕರಣದ ಸಾಧನಗಳು ಇಲ್ಲಿ " ಶೈಲಿ " ಎಂದರೆ ಬಂಧಗಳ ರಚನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ " ಸಂಗೀತ " ಎನ್ನುವುದು, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ವೇದ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ವಿವರಣೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಅಲ್ಲದೆ, ಅನುಕೃತವಾದ ವಿಷಯವೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯು ಕರ್ತೃಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಈ ಕರ್ತೃಗಳು ಶೀಲ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಇವುಗಳಿಂದಲೇ.[31]

---

[29] ಇವು ವಿವಿಧ ವೃತ್ತಗಳು ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ

[30] ದೃಶ್ಯದ ಎಂದರೆ ಕಾಣುವುದರ ಅಲಂಕಾರ, ಎಂದರೆ ರಂಗದ ಅಲಂಕಾರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪರದೆಗಳು, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿ, ದೃಶ್ಯೋಪಕರಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿವೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇವನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ' ದೃಶ್ಯ ' ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ

[31] ಶೀಲ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಂದಲೇ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ನಿಯತಿಸಿದ್ಧವಾದ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶೀಲ (Character) ಮತ್ತು ಭಾವನೆ (Thought) ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರ ವೃದ್ಧಿಪತನಗಳಿಗೂ ಅವೇ ಹೇತುಗಳು. ಈ ಕಾರ್ಯವು (ಕೃತಕವಾದುದು) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು (Plot, Fable) ವಿನಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಪ್ರಕೃತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ. ಕಥೆಯ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಕರ್ತೃಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಆರೋಪಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಶೀಲ (Character). ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ, ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೋ ಅವರು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಭಾವನೆಯು (Thought) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಆರು ಅಂಗಗಳಿವೆ:—ವಸ್ತು (Fable or plot), ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶೀಲ (Character), ಶೈಲಿ (Diction), ಭಾವನೆ (Thought), ದೃಶ್ಯ (Spectacle), ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ (Melody) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಾಟಕಾನುಕರಣದ ಸಾಧನಗಳಿಗೂ, ಒಂದು ಅದರ ರೀತಿಗೂ, ಮತ್ತು ಮೂರು ಅದರ ವಿಷಯಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಈ ಆರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನಾವ ಅಂಗವೂ ಇಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವೂ ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರ, ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತ, ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದುದರಿಂದ, ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಅದರ ಈ ರಚನಾಂಗವನ್ನು ಯಥಾಶಕ್ತಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಈ ಆರರಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಾರ್ಯದ ಮತ್ತು ಜೀವನದ, ಸುಖದ ಮತ್ತು ದುಃಖದ ಅನುಕರಣವೇ ಹೊರತು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳದ್ದಲ್ಲ ಮಾನವೀಯವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಸುಖ ಅಥವಾ ದುಃಖವೂ ಕಾರ್ಯರೂಪಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಗುರಿಯೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಕಾರ್ಯವೇ ಹೊರತು, ಒಂದು ಗುಣವಲ್ಲ[32]

---

[32] ನಾಟಕಕಾರನ 'ಗುರಿ'ಯು ಪಾತ್ರದ ಗುಣಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ· ಕಾರ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಜೀವನದ ಒಂದು ಭಾಗದ್ದು. ಮನೋ ಅಥವಾ ಶೀಲ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ನಾಟಕದ, ಕಾದಂಬರಿಯ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರಧಾನಾಂಶವು ಮಾತ್ರ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಕಥೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಇದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಶೀಲಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ವಸ್ತು ಅಥವಾ

ಶೀಲವು ನಮಗೆ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ನಾವು ಸುಖಿಗಳೋ ತದ್ವಿರುದ್ಧರೋ ಆಗುವುದು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ, ನಾವು ಏನನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಿಂದ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ, ಅವರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಆದಕಾರಣ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಗುರಿ ಅದರಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳು, ಎಂದರೆ ವಸ್ತು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಗುರಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದು ಇರಬಹುದು ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಶೀಲಚಿತ್ರಣ ರಹಿತವಾಗಿವೆ ಇದು ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುವ ದೋಷ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಝ್ಯೂಕ್ಸಿಸನನ್ನು ಪಾಲಿಗ್ನೋಟಿಸಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಪಾಲಿಗ್ನೋಟಿಸನು ಶೀಲಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗ, ಆದರೆ ಝ್ಯೂಕ್ಸಿಸನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಭಾಷೆ ಭಾವನೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ, ಶೀಲವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಭಾಷಣಗಳ ಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಹೆಣೆಯಬಹುದು, ಆದರೂ ನಿಜವಾದ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ಅಸಮರ್ಥರಾಗ ಬಹುದು. ಆದರೆ, ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಕನಿಷ್ಠವೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಸುಸಂಯೋಜಿತ ವಾದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ರುದ್ರನಾಟಕವೊಂದರಿಂದ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲಾಂಶಗಳಾದ ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳು (Peripeties) ಮತ್ತು ಅನಜ್ಞಾನಗಳು (Anagnorisis)[38] ವಸ್ತುವಿನ ಅಂಗಗಳೇ ಸರಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವವರು ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ, ಅದರ ಪ್ರಾಣ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದದ್ದು ವಸ್ತು ಎಂದು ನಾವು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇವೆ ಪಾತ್ರಗಳು ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಕಥೆಯು ಅವಶ್ಯವಾದ ಅಧಿಷ್ಠಾನ, ಆದರೆ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಕಥೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಶೀಲಚಿತ್ರಣವು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ

[38] ಇವು ೧೧ ಮತ್ತು ೧೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವೃತವಾಗಿವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ — ಅಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೇಖಾಚಿತ್ರವೊಂದು ಕೊಡುವ ಆನಂದವನ್ನು, ಅತಿ ಸುಂದರವಾದ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಸಹ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಳಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಕೊಡಲಾರವು.[34] ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕೃತಿ, ಮತ್ತು ಕರ್ತೃವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಕಾರ್ಯಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಎಂದು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಮೂರನೆಯ ಅಂಗ ಭಾವನೆ — ಎಂದರೆ ಹೇಳಬಹುದಾದುದನ್ನು ಅಥವಾ ಸಮಯೋಚಿತವಾದುದನ್ನು ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಭಾಷಣಗಳ ಈ ಅಂಶವು ರಾಜನೀತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷಣಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.[35] ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಂತೆಯೂ, ಆಧುನಿಕರು ಭಾಷಣಕಾರರಂತೆಯೂ ವ್ಯವಹರಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಶೀಲವೆಂದು ಭ್ರಾಂತಿಪಡಬಾರದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃಗಳ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇ ಶೀಲ[36] — ಎಂದರೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದಾಗ, ಅವರು

---

[34] ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಆಕೃತಿರೇಖೆ ಅಥವಾ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮವಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಿದೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಚನೆ ಇದೆ

[35] ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರವು ೧೯ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ "ಭಾವನೆ" ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದ ಅರ್ಥ—ಪದಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೆಲ್ಲವೂ ಎಂದು. ಪ್ರತಿ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ಯಾವುದೆಂಬುದು ಭಾಷಣ ಕಲೆಯ ವಿಷಯ ಭಾಷಣವೇ ಜನವನ್ನೊಲಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯೇ ರಾಜನೀತಿಯ ವಿಷಯವೂ ಆಗಿದ್ದಿತು ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ—'ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ' ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ

[36] ಎಂದರೆ, ಅವರ ವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿ. ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಸುಲಭವಾಗಿಲ್ಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಇದ್ದಾಗ, ಆ ಪಾತ್ರವು ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಕ್ಷೇಮವನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸದೆ ನೇಡಿನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ, ಅವನ ಈ ಉದ್ಯಮವು ಅವನ ಶೀಲವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಒಬ್ಬನು ಊಟಕ್ಕೆ ಕುಳಿತಾಗ ಮೊದಲು ಪಾಯಸವನ್ನು ತಿಂದು ಅನಂತರ ಅನ್ನವನ್ನು ತಿಂದರೆ, ಅದು ಅವನ ಶೀಲದ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಊಟಮಾಡುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ

ಅರಸುವ ಅಥವಾ ತೊರೆಯುವ ಪದಾರ್ಥದ ಬಗೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಶೀಲಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ ಭಾವನೆಯಾದರೋ ಅವರು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಥವಾ ಖಂಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅಥವಾ ಯಾವುದೋ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅವರು ಹೇಳು ವುದರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ

ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಪಾತ್ರಗಳ ಶೈಲಿ (Diction), ಎಂದರೆ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಪದ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ

ಉಳಿದ ಎರಡು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಶೋಭಾಕಾರಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ದೃಶ್ಯ (Spectacle) ವು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನಿಷ್ಠವಾದುದು, ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಸಂಬಂಧ ವುಳ್ಳದ್ದು. ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ನಟರುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ರುದ್ರ ಪ್ರಭಾ ವವು ಸಾಧ್ಯ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ದೃಶ್ಯದ ರಚನೆಯು ಕವಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಶಿಲ್ಪಿಯ ಕೆಲಸ.

[ಅಧ್ಯಾಯ ೭ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯವು "ವಿಶಾಲ" ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದೆ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ ಆ ವೈಶಾಲ್ಯ—ಎಂದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ವೈಶಾಲ್ಯ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕಥೆಯು ಒಂದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ಕಾರ್ಯ ವಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿರಬಾರದು. ಆ ಪೂರ್ಣ ಕಾರ್ಯವು ಸುಂದರವಾದುದೂ ಆಗಿರಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿ, ಮೆಚ್ಚುವಷ್ಟು ಅದು ವಿಶಾಲವಾಗಿರ ಬೇಕು ಎಂದರೆ ಅದು ಯಾವ ಘಟನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಘಟನೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕುತೂಹಲವು ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಇರಬಾರದು, ಅಂತಹ ಒಂದು ಘಟನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಕೆಲವು ಅಂತರ್ದಶೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹಾದು ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಅಥವಾ ಸಂಭವನೀಯವೋ ಎಂದೆನಿಸುವ ಒಂದು ಸಮಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ಬೇಕಾದ ಅವಕಾಶ ಅಥವಾ ವೈಶಾಲ್ಯ ಆದರೆ ಅದು ಸಮಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವ ವೇಳೆಗೆ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭವೇ ಮರೆತುಹೋಗುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿರಬಾರದು ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನುವುದರೊಳಗೇ ಮುಕ್ತಾಯವೂ ಆಗಿಬಿಡುವಷ್ಟು ಸಂಕ್ಷೇಪ ವಾಗಿಯೂ ಇರಬಾರದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣ ದೇಹಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳಿಗೂ

ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಗೋಚರಿಸದೇ ಹೋಗುವ ಯಾವ ಪ್ರಾಣಿಯೂ ಸುಂದರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಪೂರ್ಣರೂಪವು ಗೋಚರವಾದರೂ ಅದರ ಅಂಗಗಳು ಕಾಣದಿರುವಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಸುಂದರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಒಂದು ಸಾವಿರ ಮೈಲಿ ಉದ್ದವಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಾದರೋ ಅದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಂಗಗಳು ಗೋಚರವಾದರೂ ಅದರ ಪೂರ್ಣರೂಪವು ಕಾಣದೇಹೋಗುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಸುಂದರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವಯವ-ಅವಯವಿಗಳ ಉಚಿತವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಒಂದು ನಾಟಕವು ಈ ರೀತಿಯ ''ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಕೂಡಿ,'' ಅದರ ಪೂರ್ಣ ರೂಪವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಅದು ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಇದು ಹೇಗೆಬೇಕಾದರೂ ಇರಲಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುವಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಂತೂ ಅದು ಆಗಿರಲೇಬೇಕು]

ಅಧ್ಯಾಯ ೭

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ನಂತರ, ವಸ್ತುವಿನ ಸೂಕ್ತವಾದ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸೋಣ. ಏಕೆಂದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಮೊದಲನೆಯದೂ, ಬಹು ಮುಖ್ಯವೂ ಆದ ವಿಷಯ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಸಮಗ್ರವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣವೆಂದು ನಾವು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ ಏಕಂದರೆ ಸಮಗ್ರವಾದುದೊಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದಂತಹ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದದಿರಬಹುದು ಸಮಗ್ರವೆಂದರ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ತಾನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದರ ನಂತರದಲ್ಲಿರದ, ತನ್ನ ನಂತರ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಆದಿ ತಾನು ಸಹಜವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದರ ನಿಯತ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಫಲವಾಗಿ, ತನ್ನ ನಂತರ ಇನ್ನೇನನ್ನೂ ಹೊಂದದಿರುವುದು ಅಂತ್ಯ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ತಾನು ಒಂದರ ನಂತರದಲ್ಲಿದ್ದು, ತನ್ನ ನಂತರವೂ ಇನ್ನೊಂದನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಮಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸುಸಂಯೋಜಿತವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮಗೆ ತೋಚಿದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಾಗಲೀ, ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದಾಗಲೀ ಕೂಡದು ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಸಮಾಪ್ತಿಗಳು ನಾವು ಈಗ ವಿವರಿಸಿದ ಬಗೆಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದು, ಮತ್ತು ಅವಯವ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಘಟಿತವಾದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಗ್ರ ಪದಾರ್ಥವೂ, ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ, ಅದು ತನ್ನ

ಅಂಗಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಲದು, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಸೌಂದರ್ಯವು ಪ್ರಮಾಣ ಮತ್ತು ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು (೧) ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕ್ಷಣಿಕವಾದಷ್ಟೂ, ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯೂ ಮಂದವಾಗುತ್ತದೆ[37] (೨) ಅದು ಅತಿ ಬೃಹದಾಕಾರದ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಸಾವಿರ ಮೈಲಿ ಉದ್ದವುಳ್ಳ—ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಧ್ಯ, ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಪದಾರ್ಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸದೆ, ಅದರ ಐಕ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರತೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಯವ ಸಮಾವೇಶದಿಂದ ಘಟಿತವಾದ ಸುಂದರವಾದ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಪದಾರ್ಥವೇ ಆಗಲಿ, ಅಥವಾ ಸುಂದರವಾದ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು, ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು, ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಒಂದು ಕಥೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ, ಆದರೆ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲ.[38] ನೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಜಲಘಟಿಕೆಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ[39] ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ನಿಜಸ್ವಭಾವದಿಂದ

---

37 ಎಂದರೆ, ಅದರ ಅವಯವಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣದೆ, ಅದರ ಅಂಗಭಾಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣದ ರೀತಿಯು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ

38 ನಾಟಕದ ವೈಶಾಲ್ಯವು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗ್ರೀಕರ ಕಾಲದ ಮೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕ) ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ನಾಟಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ ಪರಿಮಿತಿಗೂ ನಾಟಕದ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ, ಎಂದರೆ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಪರಿಮಿತಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ

39 ಈ ಪದಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿವ ಗ್ರೀಕರ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ಜಲಘಟಿಕಾಯಂತ್ರಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣಗಳು ಈ ರೀತಿ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವೆಂದೂ ಈ ವಾಕ್ಯವು ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ

ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ಪರಿಮಿತಿಯು ಇಷ್ಟು. ಕಥೆಯು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದು ದೀರ್ಘವಾದಷ್ಟೂ ರಮ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರ ವೈಶಾಲ್ಯವೇ ಕಾರಣ ಕಥೆಯ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಪರಿಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ—"ಕಥಾನಾಯಕನು, ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಅಥವಾ ನಿಯತವಾದ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ, ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಅಥವಾ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೋಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವಷ್ಟು ವೈಶಾಲ್ಯ"—ಎಂಬ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೊಂದು ಸಾಕು

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೮—೯. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ "ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ" ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಥವಾ ಕಥೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪೈಕ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಆಕೃತಿಯ ಐಕ್ಯತೆಯು ಇರಬೇಕು. ಆ ಕಥೆಯು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಅದು ಒಬ್ಬನೇ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸಿರುವ ಅಥವಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ, ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪೈಕ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆಯೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು ಹೀಗಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ಸಮಂಜಸವಾದ ಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕೃತಿಯು ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿನ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದರೆ ಅಥವಾ ಆ ಸಂಗತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ, ಈ ಸಾಮಂಜಸ್ಯಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯನ್ನು "ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸಿ"ದರೆ ಈ ರೂಪೈಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು ನಡೆದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವದಿಂದಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕಾಲಾನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸುವ ಇತಿಹಾಸದ ವಿಧಾನವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವು ನಡೆದುದನ್ನು (ಇತಿ+ಹ+ಆಸ) ಮಾತ್ರವೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ರುದ್ರನಾಟಕವಾದರೋ ಸಂಭವನೀಯವಾದುದನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸಂಭವಿಸಲೇಬೇಕಾದುದನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ಕವಿಯು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿಯೋ ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಯಾವುದನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ, ಮತ್ತು ಏನನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ, ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯು ಸತ್ಯವು ವಿಶ್ವಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಆಗಲೂ ಅವನು ಕಥೆಯ "ನಿರ್ಮಾತೃ, ಕರ್ತೃ"ವೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಘಟನೆಗಳು ಏಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ

ಸಂಭವಿಸಿದುವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕನುರೂಪವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಅದರ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ನಿಯತವಾದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣದ ಅನುಕ್ರಮವೇ. ಘಟನೆಗಳ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದಾಗಿ ತೋರುವ ದುರ್ಘಟನೆಯೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಬ್ಬಿಸುವಷ್ಟು ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ದುರ್ಘಟನೆಯು ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟುಮಾಡುವದಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕವಿಯು ಸ್ವಂತವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರುದ್ರನಾಟಕಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಪ್ರತಿಬಂಧಕವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕಥೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಕಲ್ಪಿತಗಳಾಗದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅವರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಮೂಲವು ಅವರ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದು. ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ವ್ರತಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾಣಗಳ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯ ಪುರುಷರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳು ಕೆಲವೇ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಭಾಗವು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು, ರಘುವಂಶ ಮತ್ತು ಕುರುವಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತೆಯೇ, ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೂ ಕೆಲವೇ ವಂಶಗಳ—ಪೀಲ್ಯೂಸನ ವಂಶ, ಹೀರಾಕ್ಲೆಸನ ವಂಶ, ಇತ್ಯಾದಿ—ಘಟನೆಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದು ಇಷ್ಟೇ: ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ—ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕವಾದ—ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಉತ್ತಮ, ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಆ ಕಥೆಗೆ ಸತ್ಯದ ಭಾಸವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ''ಈಗಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಂಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ'' ಎಂದು ನಮಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ.]

ಅಧ್ಯಾಯ ೮

ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವು (Unity of plot), ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುವಂತೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿವಿಷಯಕವಾಗಿರುವುದಲ್ಲ. ಆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಸಂಖ್ಯಾಕವಾದ ಘಟನೆಗಳು ಒದಗಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಐಕ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೃತವಾದ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯ

ಗಳಿರುತ್ತವೆ; ಇವುಗಳನ್ನೂ ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ **ಹಿರಾಕ್ಲೆಯಡ್, ಥೀಸಿಯಡ್,**[40] ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲರ ದೋಷವನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿರಾಕ್ಲೆಸನು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಹಿರಾಕ್ಲೆಸನ ಕಥೆಯೂ ಒಂದೇ ಕಥೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೋಮರನು ಇತರರನ್ನು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೀರಿಸುವಂತಯೋ, ಈ ಅಂಶವನ್ನೂ ಕೂಡ, ಸ್ವಕೌಶಲದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೋ, ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅವನು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯನ್ನು ಬರೆದಾಗ, ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸಿದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪರ್ನಾಸಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಗಾಯವಾದುದು, ಮತ್ತು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕರೆ ಬಂದಾಗ ಅವನು ಹುಚ್ಚನಂತೆ ನಟಿಸಿದುದು, ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ನಿಯತವಾದ ಯಾವ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಬದಲು, ನಾವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಕಾರ್ಯವೊಂದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿದನು **ಇಲಿಯಡ್**ನಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಮಾಡಿದನು ಇಲ್ಲಿನ ತತ್ತ್ವವೇನೆಂದರೆ ಇತರ ಅನುಕರಣ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನುಕೃತಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ವಿಷಯದ್ದಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವ ಕಥೆಯು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕು. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಮಷ್ಟಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅದರ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದರೆ, ಕೃತಿಯ ಸಮಗ್ರತೆಯೇ ಭಂಗವಾಗಿ, ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬಿಡುವಷ್ಟು ನಿಕಟವಾಗಿ ಅದರ ವಿವಿಧ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ತನ್ನ ಇರುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭಾವದಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡದೇ ಇರುವುದು ಪೂರ್ಣವಸ್ತುವಿನ ನೈಜವಾದ ಅಂಗವಾಗಲಾರದು.

ಅಧ್ಯಾಯ ೯

ನಾವು ಇದುವರೆಗೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ, ಕವಿಯ ಕರ್ತವ್ಯವು ಸಂಭವಿಸಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ, ಆದರೆ ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ, ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಯಿಕ

[40] ಹಿರಾಕ್ಲೆಸ್ ಥೀಸ್ಯೂಸ್ ಎಂಬ ಗ್ರೀಕರ ಪುರಾಣಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ವೀರರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾವ್ಯಗಳು.

ವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ನಿಯತವಾಗಿಯೋ ಸಾಧ್ಯವಾದ, ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವು ಒಬ್ಬನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನೀವು ಹೆರೊಡೊಟಸನ ಕೃತಿಯನ್ನು[41] ಪದ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಹುದು; ಆಗಲೂ ಅದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಭೇದವು ವಸ್ತುತಃ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿ: ಒಂದು ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವೂ,[42] ಗಂಭೀರಾರ್ಥಕವೂ ಆದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ವಾಕ್ಯಗಳು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣದವು, ಇತಿಹಾಸದ್ದಾದರೋ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದವು. ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯೋಕ್ತಿ[43] ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿಯೋ, ನಿಯತವಾಗಿಯೋ ಆಡುವುದನ್ನು ಅಥವಾ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಹೇಳುವ ವಾಕ್ಯ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ. ಕಾವ್ಯವು ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಂಕಿತ ನಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ, ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಇದೇ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಾಕ್ಯವೆಂದರೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಲ್ಸಿಬಿಯಡಸನು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅಥವಾ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವ ವಾಕ್ಯ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ. ವೈನೋದಿಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವದ ಅಯಾಂಬಿಕ್-ಕವಿಗಳಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆಯದೆ, ಈ ಕವಿಗಳು ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮೊದಲು ರಚಿಸಿ, ಅನಂತರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಕಿತ ನಾಮಗಳನ್ನು (Proper names) ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ[44]

---

41 ಹೆರೊಡೊಟಸನು ಕ್ರಿ ಪೂ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸಕಾರ.

42 "ವೈಜ್ಞಾನಿಕ" ಎಂದು ಕೂಡ ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವು ವಿಜ್ಞಾನದಂತೆಯೇ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಂತಲ್ಲದೆ, ಕವಿಗೆ ಜೀವನದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಜ್ಞಾನ ಈ ಎರಡೂ ಅವಶ್ಯಕ

43 ಅಥವಾ "ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ ತತ್ತ್ವ"

44 ವೈನೋದಿಕಕಾರನಾದ ಅರಿಸ್ಟೊಫನಿಸನ ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ—ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರು ಆದರೆ ಅವನ ನಂತರದ ಗ್ರೀಕರ ವೈನೋದಿಕಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಸರುಗಳು ಜಾತಿಸಾಮಾನ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ.

ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಗೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಇದು: ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ, ಹಾಗಾದರೆ ಇದುವರೆಗೆ ಸಂಭವಿಸದೆ ಇರುವುದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ನಿಶ್ಚಯ ಹೊಂದಿರದಿದ್ದರೂ, ಈಗಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಂಭವಿಸುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೇವಲ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ವಿದಿತವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಹೆಸರುಗಳು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿವೆ ವಿದಿತವಾದ ಒಂದು ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲದ ಕೆಲವೂ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಗಥಾನನ **ಅನ್ಥ್ಯೂಸ್**[45]ನಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳೂ, ಹೆಸರುಗಳೂ ಎರಡೂ ಕವಿಕಲ್ಪಿತಗಳೇ; ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದರ ರಂಜನೆಯೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಬಹಳ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬಾರದು. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ವಸ್ತುತಃ ಅವಿವೇಕ, ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಥೆಗಳೂ ಕೂಡ ಗೊತ್ತಿರುವುದು ಕೆಲವೇ ಜನರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ, ಆದರೂ ಅವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಕವಿಯು ತನ್ನ ಪದ್ಯಗಳ ಕವಿಯಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಕಥೆಗಳ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳ ಕವಿ[46] ಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಕವಿಯೆನಿಸುವುದು ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಅನುಕರಣಾಂಶದ ಬಲದಿಂದ, ಮತ್ತು ಅವನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಕಾರ್ಯಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ನಿಜವಾದ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅವನು ಆಗಲೂ ಕವಿಯೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ

ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು 'ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದ್ದ'ರೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದರೂ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ

[45] ಅಗಥಾನನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರ ಕ್ರಿ ಪೂ. ೪೧೬ ರಲ್ಲಿ ಅವನ ರುದ್ರನಾಟಕವೊಂದು ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಸಿಂಪೋಸಿಯುಂನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ, ಅವನ ಅನ್ಥ್ಯೂಸ್‌ನ ವಸ್ತುವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿರದೆ, ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಗ್ರೀಕರ ಅರ್ವಾಚೀನ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ, ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ನವ್ಯ ವೈನೋದಿಕಗಳಿಗೂ ಸಂಧಿಸ್ಥಾನದಲ್ಲದೆ

[46] ಎಂದರೆ "ಕರ್ತೃ".

ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು. ಅವುಗಳ ಆ ರೂಪದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನು ಅವುಗಳ ಕವಿ.[47]

ಶುದ್ಧ (Simple)[48] ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಅನಿಬದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಾತ್ಮಕವಾದವು (Episodic) ಬಹಳ ಹೇಯವಾದವು ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ನಿಯತತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಹೊಂದಿಲ್ಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾನು ಅನಿಬದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಾತ್ಮಕವಾದುದೆನ್ನುತ್ತೇನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ದೋಷದಿಂದಲೂ, ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗಳು ನಟರ ದೆಸೆಯಿಂದಲೂ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ.[49] ಕೃತಿಯು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾದುದರಿಂದ, ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಯೂ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಅದರ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಘಟನೆಯ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ತಿರುಚುವ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ

ರುದ್ರನಾಟಕವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳದ್ದೂ ಹೌದು ಈ ವಿಧವಾದ ಘಟನೆಗಳು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿಯೂ, ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿಯೂ ಒದಗಿದರೆ, ಅವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮಹದುತ್ತಮವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವು ತಾವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿಯೋ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಆಗುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವು ಆಗ ಅದ್ಭುತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಗಳೂ ಕೂಡ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶವೊಂದರ ಭಾಸವು ಮಾತ್ರವಿದ್ದರೂ, ಅವು ಬಹಳ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—ಆರ್ಗಾಸನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಿಟಿಸನ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಅವನ ಹತ್ಯಾಕಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಅವನನ್ನು ಕೊಂದಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥರಹಿತ

---

47 ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ಅಸಂಭವವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ ಕವಿಯೋ ಅಥವಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರನೋ ಅವುಗಳ ಆನುಪೂರ್ವಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಅದರ ಕಥೆಯನ್ನು 'ರಚಿಸು' 'ವವರೆಗೂ ಅದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ

48 ಇದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವೃತವಾಗಿದೆ.

49 ರಂಗದ ದೃಶ್ಯ, ಪರಿಕರಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ ಅಥವಾ ನಟರ ಇಚ್ಛೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾಗುವುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾಟಕಕರ್ತರೆಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯಾನುಭವವೇ

ವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆದುದರಿಂದ ಈ ವಿಧದ ವಸ್ತುವು ಇತರವುಗಳಿಗಿಂತ ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೧೦—೧೨ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಸ್ತುವಿನ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ ಅನಿಬದ್ಧಪ್ರಸಂಗಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈಗ ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶುದ್ಧವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅಥವಾ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಧಿವಿಶೇಷವಿರುತ್ತದೆ, ಕಥೆಯು ಆ ಸಂಧಿಯವರೆಗೆ ಸಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅರಿವು ಅಥವಾ ಅನಜ್ಞಾನವು ನಾಯಕನ ವಿಧಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ, ಅವನ ಭಾಗ್ಯಚಕ್ರವನ್ನು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಅಥವಾ ಹಿಂದಿರುಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು "ಪರಿವೃತ್ತಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯದ ಅರಿವಾಗುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೆ ಆಗುವುದೇ ಪರಿವೃತ್ತಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ರೂಪ. ಈಡಿಪಸ್ ಟಿರ್‍ಯಾನಸ್‌ನಲ್ಲಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯದು ಈಡಿಪಸನು ಅವನ ಜನನದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ಭಾಗ್ಯವು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಟೌರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ನಾಯಿಕೆಯರು ಒರೆಸ್ಟಿಸನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಕ್ಷಣದಿಂದಲೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ

"ಪರಿವೃತ್ತಿ" ಎಂದರೆ ನಾಯಕನ ಉದ್ದೇಶದ ಭಂಗ, ಎಂದರೆ ನಾಯಕನು ಮಾಡತೊಡಗಿರುವ ಕಾರ್ಯವು ಅವನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಫಲವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಎಂದು ಅನೇಕರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತಂತ್ರವೇನೋ ಬಹಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದೂ, ಮತ್ತು ರುದ್ರವಿಡಂಬನೆ [Tragic Irony] ಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದೂ ಹೌದು ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಈಡಿಪಸ್ ಮತ್ತು ಲಿಂಕ್ಯೂಸ್‌ಗಳ ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೂ ಈ ಪದವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಲ್ಲ.

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ ಎಲ್ಲಾ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಮೂರನೆಯ ಅಂಶ "ವೇದನೆಯ ಅನುಭವ" ಅಥವಾ "ದುಃಖಾನುಭವ" ಎಂದರೆ ರುದ್ರಘಟನೆ ಅಥವಾ ದುರ್ಘಟನೆ

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುಣವನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವ ಅದರ "ಅವಯವ"ಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ

ತರುವಾಯ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ "ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು" ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಲೆಕ್ಕಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳ ವಿವರಣೆಯು ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ೧೨ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರಬಹುದು]

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦

ವಸ್ತುಗಳು (Plots) ಶುದ್ಧವೋ (Simple) ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವೋ (Complex) ಆಗಿರುತ್ತವೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಅನುಕರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾರ್ಯವೊಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿದ್ದು ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಪರಿವೃತ್ತಿ (Peripety) ಅಥವಾ ಅನಜ್ಞಾನ (Anagnorisis) ಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಂಭವಿಸಿದರೆ, ಅದನ್ನು ನಾನು ಶುದ್ಧವಾದುದೆನ್ನುತ್ತೇನೆ. ಅದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೋ ಅಥವಾ ಎರಡನ್ನೋ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೆ; ಅದನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದೆನ್ನುತ್ತೇನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ರಚನೆಯಿಂದಲೇ ಉದ್ಭವಿಸಬೇಕು, ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾರ್ಯಗಳ ನಿಯಂತವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಫಲಗಳಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಘಟನೆಯೊಂದು ಕಾರಣದ ಆನಂಪೂರ್ವಿಯಿಂದ ಆಗುವುದಕ್ಕೂ, ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಆನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದ ಆಗುವುದಕ್ಕೂ ಬಹಳವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೧

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬಗೆಯ[50] ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಪರಿವೃತ್ತಿ (Peripety) ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಕೂಡ ನಾವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ನಿಯತವಾದ ಅನುಕ್ರಮವುಳ್ಳ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, **ಈಡಿಪಸ್**ನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಾಗೆ: ಇಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸನಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಅವನ ತಾಯಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಭಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಅವನ ಜನ್ಮರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿ

---

[50] ಎಂದರೆ ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ "ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅಥವಾ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ" ಎಂಬ ಬಗೆಯು

ಸಿದ ಚಾರನಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಉಂಟಾಯಿತು.[51] **ಲಿಂಕ್ಯೂಸ್**ನಲ್ಲಿ ಲಿಂಕ್ಯೂಸನು ಗಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ಯಲ್ಪಡುತ್ತಾ, ಡನೌಸನು ಅವನನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸಲು ಅವನ ಸಂಗಡ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಲಿಂಕ್ಯೂಸನು ರಕ್ಷಿತನಾಗಿ, ಡನೌಸನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ.[52]

ಅನಜ್ಞಾನ (Anagnorisis, Discovery) ವೆಂದರೆ, ಆ ಪದವೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಜ್ಞಾನಾವಸ್ಥೆಗೆ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆ, ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಉತ್ತಮದೆಶೆಗೆ ಅಥವಾ ದುರ್ದೆಶೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಪ್ರೀತಿಗೋ ಅಥವಾ ದ್ವೇಷಕ್ಕೋ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆ. ಅನಜ್ಞಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರೂಪವು ಯಾವುದೆಂದರೆ **ಈಡಿಪಸ್**ನಲ್ಲಿ ಅನಜ್ಞಾನದ ಸಂಗಡವಿರುವ ಪರಿವೃತ್ತಿಯಂತಹ ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಅದರಲ್ಲಿ ಇತರ ಬಗೆಗಳೂ ಇವೆ. ನಾವು ಈಗ ಹೇಳಿರುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಡವಸ್ತುಗಳ ಮತ್ತು ಬಹಳ ಅಲ್ಪವಾದುವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು ಯಾವನಾದರೂ ಒಬ್ಬನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಯೇ, ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳದ್ದು ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವುದು. ಇದು ಪರಿವೃತ್ತಿಯೊಡಗೂಡಿ ಕರುಣೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಭಯವನ್ನೋ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ—ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅನುಕರಿಸುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವ ಕಾರ್ಯಗಳು ಈ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳವು; ಮತ್ತು ಇದು ಸುಖಾಂತವನ್ನೋ ಅಥವಾ ದುಃಖಾಂತ

---

[51] ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದು, ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವನೆಂದು ದೈವವಾಣಿಯು ನುಡಿದ ಭವಿಷ್ಯದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈಡಿಪಸನು ಕಾರಿಂತ್ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಪಾಲಿಬಸ್ ರಾಜನ ಮರಣವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆಯೂ, ದೈವವಾಣಿಯ ಎರಡನೆಯ ಭವಿಷ್ಯದಿಂದ ಹೆದರಿರುತ್ತಾನೆ ಇದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಚಾರನು ಪಾಲಿಬಸ್ ರಾಜ ಮತ್ತು ಮೆರೋಪೆ ರಾಣಿಯರು ಅವನ ನಿಜವಾದ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅವನ ನಿಜವಾದ ತಂದೆಯು ಅವನು ವಧಿಸಿದ ಲಾಯಿಯಸ್, ಅವನ ತಾಯಿಯು ಅವನು ವರಿಸಿದ ಜೊಕಾಸ್ಟ ಎಂಬುದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಚಾರನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ

[52] ಥಿಯೊಡೆಕ್ಟಸ್ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರನ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಕಥೆ.

ವನ್ನೋ ಉಂಟುಮಾಡಲು ಸಹಾಯಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ, ಅನಜ್ಞಾನವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತುದಾದುದರಿಂದ, ಅದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪಕ್ಷದವರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷದವರಿಗೆ ಆಗಬಹುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎರಡನೆಯ ಪಕ್ಷದವರು ಯಾರೆಂಬುದು ಆಗಲೇ ಗೊತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಕ್ಷದವರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಕಟಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಬಹುದು. ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ ಇಫಿಜಿನಿಯಳು ಪತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವುದರಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದಳು; ಅವನನ್ನು ಇಫಿಜಿನಿಯಳಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಅನಜ್ಞಾನವು ಬೇಕಾಯಿತು.[53]

ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಿನ ಎರಡು ಅಂಗಗಳಾದ ಪರಿವೃತ್ತಿ, ಅನಜ್ಞಾನಗಳು ಈ ಬಗೆಯ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ ಮೂರನೆಯ ಅಂಗ ದುಃಖಾನುಭವ (Suffering)[54] ಇದನ್ನು ವಿನಾಶಕಾರಿ ಅಥವಾ ಯಾತನೆಯ ಸ್ವಭಾವದ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವೆಂದು ನಾವು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ವಧೆ, ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆ, ಗಾಯಗೊಳಿಸುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು. ಉಳಿದ ಎರಡು ಆಗಲೇ ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೨

ಪೂರ್ಣವಸ್ತುವಿನ ಅವಯವಾಂಶಗಳಂತೆ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಬೇಕಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯವೊಂದರಲ್ಲಿ[55] ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಗಾತ್ರದ, ಎಂದರೆ ಅದು ವಿಭಾಗವಾಗಿರುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಗಗಳ, ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ— ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ (Prologue), ಪ್ರಸಂಗ (Episode), ಸಮಾಪ್ತಿ (Exode), ಮತ್ತು ಪಾರೋಡ್ (Parode), ಸ್ಟಾಸಿಮಾನ್ (Stasimon) ಗಳೆಂದು

---

[53] ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಇಫಿಜಿನಿಯ ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ಪೈಲಡಸ್, ಚಂದ್ರದೇವತೆಗೆ ಅವಳ ಪೂಜಾರಿಯಾದ ಇಫಿಜಿನಿಯಳಿಂದ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅವರು ಗ್ರೀಕರೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಿ, ಅವಳು ತನ್ನ ಊರಿಗೆ ಕಾಗದವೊಂದನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪೈಲಡಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ ಅವನು ಕಾಗದವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿಯಾನು ಎಂದು ಅದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದುತ್ತಾಳೆ ಆಗ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಅವಳು ತನ್ನ ತಂಗಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅನಂತರ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ತನ್ನ ನಿಜರೂಪವನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ

[54] ಎಂದರೆ, ದುರ್ಘಟನೆ. ಇದರ ವಿಷಯವು ೧೩-೧೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

[55] ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

ವಿಂಗಡಿಸಿರುವ ಮೇಳದ (Chorus) ಭಾಗ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಎಲ್ಲಾ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿವೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಗೀತಗಳು ಮತ್ತು ಕೋಮ್ಮೋಸ್‌ಗಳು ಕೆಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಮೇಳದ ಪಾರೋಡ್‌ಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿರುವುದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ, ಎರಡು ಪೂರ್ಣ ಮೇಳ ಗೀತಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವುದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗ, ಕೊನೆಯ ಮೇಳಗೀತದ ನಂತರ ಬರುವುದೆಲ್ಲಾ ಸಮಾಪ್ತಿ ಮೇಳ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪ್ರಥಮಗೀತವೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾರೋಡ್, ಅನಪೇಸ್ಟ್, ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್[56] ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಲ್ಲದ ಮೇಳಗೀತವೇ ಸ್ಟಾಸಿಮಾನ್; ಮೇಳದವರೂ, ನಟನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿ ಹಾಡುವ ಶೋಕಗೀತವೇ ಕೋಮ್ಮೋಸ್ ಪೂರ್ಣ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಅವಯವ ಗಳಂತೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಾಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಈಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದು ಗಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಭಾಗಗಳು ಅಥವಾ ಅದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿರುವ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೧೩—೧೪ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವು "ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳು ಹೊರಹೋಗುವ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು" ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟ ಲನು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ರುದ್ರ ರಸಕ್ಕೂ ಕೇವಲ ಭಯಾನಕ ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸರಸಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿಶದ ಗೊಳಿಸುವ ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣವು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗುಣವುಳ್ಳ, ಸತ್ಪುರುಷನೊಬ್ಬನು—ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಜೋಬ್, ಕ್ರಿಸ್ತನಂತಹವನು—ಅವನ ಯಾವ ತಪ್ಪೂ ಇಲ್ಲದೆ ದುರ್ಗತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾದರೆ ಈ ಭಾವವು—ಎಂದರೆ "ಅಯ್ಯೋ, ಹೀಗಾಯಿತಲ್ಲಾ!" ಎಂಬುದು—ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉದಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಕರುಣೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಈ ದುರ್ವಿಧಿಗೆ ಅರ್ಹನೇ ಆದ—ದುಶ್ಶಾಸನ, ಕಂಸ, ಹಿರಣ್ಯ ಕಶಿಪು, ರಿಚರ್ಡ್ III—ಒಬ್ಬ ಪಾಪಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯಾದರೆ ಆಗಲೂ ಈ ಭಾವವು ಜನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆಗ ಭಯವಾಗಲೀ, ಕರುಣೆಯಾಗಲೀ ಉದಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಭಾವವು ಒದಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಸದ್ಗುಣಿಯಾಗಿರಬೇಕು, ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕನುರೂಪವಾಗಿ ಉತ್ತಮಶ್ರೇಣಿಯವನೂ ಆಗಿರಬೇಕು ಆದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು "ಪರಮ ಸಾಧುವಾಗಲೀ, ಧಾರ್ಮಿಕೋತ್ತಮನಾಗಲೀ" ಆಗಿರ ಬಾರದು. ಅವನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ತಪ್ಪೆಣಿಕೆಯೋ, ಅಥವಾ ಅವನ

---

[56] ಅನಪೇಸ್ಟ್ ⏑⏑—ರೂಪದ ಗಣ, ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್—⏑ ರೂಪದ ಗಣ

ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಒಂದು ಕುಂದೋ—ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಧದ ದೋಷ, ಕುಂದು—ಅವನ ಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು ಆದರೆ ಆ ದುರ್ಗತಿಗೆ ಅವನು ಅರ್ಹ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ತೋರಬಾರದು ಆ ದೋಷವು ಒಂದು ಅಲ್ಪವಾದ, ಕ್ಷಮ್ಯವಾದ, ಮಾನವ ಸಹಜವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು ಸುಂದರವಾದ ವೀಣೆಯೊಂದರಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ರಂಧ್ರದಂತಿರಬೇಕು ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ಮುಂಗೋಪ, ಒಥೆಲೋವಿನ ಪ್ರೇಮಾತಿರೇಕ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ದುರ್ಯೋಧನನ ಮಾತ್ಸರ್ಯ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಭಾವೋನ್ಮಾದ—ಇವು ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು

ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳು ಅನಾಹುತವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ, ಎಂದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುವ "ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ತಂತ್ರ"ದಿಂದಲೇ ಜನ್ಯವಾಗಬಹುದು —ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನೃಸಿಂಹನು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಿನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆಯುವ ದೃಶ್ಯ, ಭೀಮನು ದುರ್ಯೋಧನನ ತೊಡೆಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುವ ದೃಶ್ಯ, ಈಡಿಪಸನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕುವ ದೃಶ್ಯ, ಅಥವಾ ಮೀಡಿಯಳು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ದೃಶ್ಯ ಇದೇ ಮುಂತಾದವು ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಗುಣ ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅದರ ನಿಜವಾಗಿಯೂ "ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಆನಂದವು" "ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ತಂತ್ರ"ವನ್ನವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಓದುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಈ ಆನಂದವು ನಮಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಉದ್ಭವಿಸುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳ ಸಕ್ರಮವಾದ ರಚನೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಇನ್ನಾವುದರಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು ಅಥವಾ ಅವನಿಗೆ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಕೇಡುಕನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಘಟನೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ಕೃತ್ಯವು ತಿಳಿಯದೆ ನಡೆದು, ಅನಂತರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗಬಹುದು—ಉದಾ. ಸೊಹ್ರಾಬ್ ಮತ್ತು ರುಸ್ತುಮರ ಕಥೆ. ಆದರೆ ದುರ್ಘಟನೆಯು ಜರುಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವು ಗೊತ್ತಾಗಿ ಅದು ತಪ್ಪುವುದು ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ರುದ್ರಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸಂಗತವೆಂದು ತೋರುವ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವು ಸುಖಾಂತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ರುದ್ರನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅನುಮೋದಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಗ್ರೀಕರ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿರಬಹುದು ಗ್ರೀಕರ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಪರದೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮತ್ತು ಮೇಳವೂ ರಂಗದಿಂದ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೂ, ಯಥೋಚಿತವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ಗಮಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ಹೀಗೆ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಕೊಲೆಯ ಅಥವಾ

ದುರ್ಘಟನೆಯ ತರುವಾಯ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಭಾವಶಮನವು ಆವಶ್ಯಕ ಈ ವಾತಾವರಣ ವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಈ ವಿಧದ ಸುಖಾಂತ್ಯವು, ಆಧುನಿಕರಂಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಗ್ರೀಕರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದ್ದಿತು ಆಧುನಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಫರದೆಯು ಇರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗದಿಂದ ಒಳಕ್ಕೆ ಜನರಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಎರಡು ಸಾಧನಗಳೂ—ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳ ಶೈಥಿಲ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಗಂಭೀರವಾದ ನಿರ್ಗಮನ—ಆಧುನಿಕ ರುದ್ರನಾಟಕ ಗಳಿಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕವಿಧಾನವನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ರುದ್ರನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ರಂಗಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ಫರದೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲ ಇದು ಅಲ್ಲದೆ ಕೊನೆಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದುರ್ಘಟನೆಯೊಂದು ತಪ್ಪಿದರೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ನೀರುಬರುವುದು ನವ್ಮೆಲ್ಲರ ಅನುಭವ ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣ.

೧೦ ಮತ್ತು ೧೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿವೃತ್ತಿ, ಅನಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು ವೇದನಾನುಭವಗಳೆಂದು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಎರಡನ್ನು ೧೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು "ವೇದನೆ" ಎಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು—"ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳ ಉದ್ಬೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಆನಂದ"ವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ತಕ್ಕುದಾಗಿರುವ ದುರ್ವಿಧಿಯ ಅಥವಾ ದುರ್ಘಟನೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು—ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೩

ನಾವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳ ತರುವಾಯ ಬರುವವು ಇವು: (೧) ವಸ್ತುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಯಾವುದು, ಮತ್ತು ತ್ಯಜಿಸಬೇಕಾದುದು ಯಾವುದು? (೨) ರುದ್ರಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಕಾರಣಗಳು ಯಾವುವು?[57]

ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರೇಷ್ಠರೂಪದ ರುದ್ರನಾಟಕವಾಗಲು

---

[57] ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ, ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತು ರಚನೆಯ ಗುರಿಯೂ ಕೂಡ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಎರಡನೆಯ ಅಂಶವು ೧೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವೃತವಾಗಿದೆ

ವಸ್ತುವು ಶುದ್ಧರೂಪದ್ದಾಗಿರದೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು[58] ಮತ್ತು ಅದು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದೇ ಈ ಅನುಕರಣ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಾಪಾರ ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. (೧) ಸತ್ಪುರುಷನೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿರುವಂತಾಗಲೀ, ಅಥವಾ (೨) ದುಷ್ಟನೊಬ್ಬನು ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರುತ್ತಿರುವಂತಾಗಲೀ ಕಾಣಬಾರದು ಮೊದಲನೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಭಯೋತ್ಪಾದಕವಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಕರುಣಾಜನಕವಾಗಲೀ ಆಗಿರದೆ ನಮಗೆ ಕೇವಲ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎರಡನೆಯದು ರುದ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೀನವಾದುದು, ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಯಾವ ಗುಣವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ, ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವೀಯತೆಗಾಗಲೀ,[59] ಕರುಣೆಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಭಯಕ್ಕಾಗಲೀ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಹೀಗೆಯೇ (೩) ಬಹಳ ದುಷ್ಟನೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೂ ತೋರಿಬರಬಾರದು. ಈ ವಿಧವಾದ ಕಥೆಯು ನಮ್ಮ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನೇನೋ ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದು,[60] ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಅಥವಾ ಭಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಲ್ಲದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದರೆ ಕರುಣೆಯುಂಟಾಗುವುದು; ಮತ್ತು ನಮ್ಮಂತೆ ಇರುವವನೊಬ್ಬನಿಗೆ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯೊದಗಿದರೆ ಭಯವುಂಟಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಭಯವನ್ನಾಗಲೀ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಯಾವ ಅಂಶವೂ ಇಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಉಳಿಯುವುದು ಮಧ್ಯಸ್ಥ ಗುಣವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯದು, ಎಂದರೆ ಪರಮ ಸದ್ಗುಣಿಯೂ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕನೂ ಅಲ್ಲದ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ, ಅವನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಾದರೋ ಅವನ ದುರ್ಗುಣ ಮತ್ತು ನೀಚತನಗಳಿಂದ ಸಂಭವಿಸದೆ ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು

---

58 ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ

59 ಎಂದರೆ, ನಮ್ಮ "ಧರ್ಮಾಧರ್ಮ" ಭಾವನೆ

60 ಎಂದರೆ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅವನನ್ನು ಕಂಡು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮರುಕವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನೂ ನಮ್ಮಂತೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ಆದುದು ಸರಿಯೆಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಉದಯಿಸಿ ನಮಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಇದಕ್ಕೂ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಿಸುವ ಕರುಣೆ, ಭಯಗಳಿಗೂ ಬಹಳವಾದ ಅಂತರವಿದೆ

ದೋಷದಿಂದ (Hamartia) ಸಂಭವಿಸಬೇಕು.[61] ಮತ್ತು ಅಪಾರವಾದ ಖ್ಯಾತಿ, ವೈಭವಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲಿ ಅವನೂ ಒಬ್ಬನಾಗಿರಬೇಕು —ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈಡಿಪಸ್, ಥಯೆಸ್ಟಿಸ್, ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮನೆತನಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರುಷರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವು ಸಮಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಫಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕು, (ಕೆಲವರು ಹೇಳುವಂತೆ) ದ್ವಿಫಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಾರದು[62] ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯು ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ಆಗದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಆಗಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಅವನ ಯಾವ ವಿಧದ ನೀಚತನದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಹದ್ದೋಷ (Hamartia) ದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡ ನಾವು ಹೇಳಿರುವಂತೆಯೋ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮನಾಗಿಯೋ ಇರಬೇಕು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಅಧಮನಾಗಿರಬಾರದು ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯೂ ಸಹ ನಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ರುದ್ರಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಈಗ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಾವುದೋ ಕೆಲವು ಕುಟುಂಬಗಳ ಕಥೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಆಲ್ಕ್ ಮಯಾನ್, ಈಡಿಪಸ್, ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಮೆಲೀಗರ್, ಥಯೆಸ್ಟಿಸ್, ಮತ್ತು ಟೆಲೆಫಸರದ್ದು, ಅಥವಾ ಯಾವುದೋ ಭೀಕರ ಕೃತ್ಯವೊಂದರ ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರರಾಗಿಯೋ ಆಗಿರುವ ಇತರರ ಕುಟುಂಬಗಳದ್ದು.[63] ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಈ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನು

---

[61] ನಾಯಕನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನೈತಿಕವಾದುದೋ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುದೋ ಆದ ನ್ಯೂನತೆ, ದೋಷವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಈ ದೋಷದಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ದುರ್ಘಟನೆಯೊಂದು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ ಈ ದುರ್ಘಟನೆಯು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದು ದುರುದ್ದೇಶಸಹಿತವೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನಾಯಕನು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ, ಅವನು ಅದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅವನ ಸ್ವಭಾವಜನ್ಯವಾದುದು

[62] ಇದರ ವಿವರವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ

[63] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ವ್ರತ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಸರಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ದುಃಖಾಂತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನನ್ನು ತೆಗಳುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಪ್ಪುಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಇದೇ ಅನುಸರಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗ ಈ ವಿಧದ ನಾಟಕಗಳು, ಸರಿಯಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಪ್ರಮಾಣ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ರಚನೆಯ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೋಷಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದರೂ,[64] ಅವನು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ರುದ್ರತಮನಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದಾನೆ

ಒಡಿಸ್ಸಿಯಂತೆ ದ್ವಿಕಥಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಸತ್ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ದುಷ್ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಫಲಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ[65] ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನವು ಇದರ ತರುವಾಯ ಬರುತ್ತದೆ ಕೆಲವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಶ್ರೇಣಿಯದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಇದು ಪ್ರಥಮವರ್ಗದ್ದೆಂದು ಗಣಿತವಾಗುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕೇವಲ ಮನೋದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದ. ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಆದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ, ಕವಿಗಳು ಅವರನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಆನಂದವು ರುದ್ರನಾಟಕದ್ದಲ್ಲ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಪರಮ ವೈರಿಗಳು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್

---

[64] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೀಡಿಯವನ್ನು ಈ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. (೧) ಮೀಡಿಯಳು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು "ಜ್ಞಾನತಃ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ" ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೪), (೨) ಎಗ್ಯೂಸನು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು "ಅಸಂಭವನೀಯ" (ಅಧ್ಯಾಯ ೨೫), (೩) ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಯ ಪ್ರವೇಶವು ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೇಲಿನ ಅವನ ಇತರ ಟೀಕೆಗಳು (೧) ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೇಳಗೀತಗಳು ಅನೇಕವೇಳೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೮), **ಔಲಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ** ಐಫಿಜಿನಿಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿಯ ಪಾತ್ರ ಅಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫), ಒರೆಸ್ಟಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೆನೆಲೌಸನ ಪಾತ್ರವು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ನೀಚವಾಗಿದೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫), ಮೆಲೆನಿಪ್ಪೆಯ ನಾಯಕಿಯು ಸ್ತ್ರೀಗೆ ಅಸಹಜವಾದಷ್ಟು ತಾರ್ಕಿಕ ಮನೋಭಾವವುಳ್ಳವಳು (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೪), ಟೌರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನ ಪ್ರಕಟನೆಯು ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬), ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಉದಾತ್ತತೆಗಳನ್ನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ತಗ್ಗಿಸಿದ್ದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೋಷವೇ.

[65] ಎಂದರೆ ಸತ್ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಶುಭಫಲಗಳು ಮತ್ತು ದುಷ್ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಶುಭ ಫಲಗಳು.

ಮತ್ತು ಎಗಿಸ್ಥಸ್) ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಯಾರೂ ಹತರಾಗದೆ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಪ್ತಮಿತ್ರರಂತೆ ನಿರ್ಗಮಿಸುವಂತಹ ವೈನೋದಿಕಕ್ಕೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಗುಣವಾದುದು.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೪

ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳು ದೃಶ್ಯ (Spectacle) ದಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳ ಸಂವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಬಹುದು—ಇದು ಉತ್ತಮವಾದ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮನಾದ ಕವಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೇಗೆ ರಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ, ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಈ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುವುದನ್ನು ನೋಡದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳಿಂದ ಪೂರಿತನಾಗುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. **ಈಡಿಪಸ್**ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಒಬ್ಬನ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮವು ಈ ವಿಧದ್ದು. ಇದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿ (Spectacle) ಯ ಮೂಲಕ ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಹೀನಕಲೆಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದು ಬಾಹ್ಯಸಾಧನಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.[66] ಆದರೆ ಭಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡದ ಕೇವಲ ಘೋರವಾದುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವವರು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತರು. ರುದ್ರನಾಟಕದಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಆನಂದವನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಬಾರದು, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಬೇಕು.

ಕವಿಯು ನೀಡಬೇಕಾದ ಆನಂದವು ಅನುಕರಣದ ಮೂಲಕ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ಆನಂದ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಅವನ ಕಥೆಯ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ. ಯಾವ ವಿಧದ ಘಟನೆಗಳು ಭಯಂಕರವಾದುವು ಅಥವಾ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಕರುಣಾಜನಕವಾದುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಈ ವಿಧದ ಕೃತ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಮಿತ್ರರೋ, ಅಥವಾ ಶತ್ರುಗಳೋ, ಅಥವಾ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಉದಾಸೀನರೋ ಆಗಿರಬೇಕು. ಒಬ್ಬನು ತನ್ನ ಶತ್ರುವಿನ

---

[66] ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯಮಲೋಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು—ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ೧೮ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ನಮಗೆ ರುದ್ರರಸವುಂಟಾಗುವುದು ಕಣ್ಣು ಕಿತ್ತ ಈಡಿಪಸನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನದಿಂದಲ್ಲ, ಅವನ ದುರವಸ್ಥೆಯ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒದಗುವುದರಿಂದ.

ಮೇಲೆ ಈ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸಿದರೆ ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಯಾತನೆಯ ಅಂಶವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅದರ ಕರ್ತೃವು ಆ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಿರುವುದರಲ್ಲಾಗಲೀ ನಮಗೆ ಕರುಣೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಯಾವ ಗುಣವೂ ಇಲ್ಲ; ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಉದಾಸೀನರಾಗಿದ್ದರೂ ಇದೇ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರುದ್ರಕೃತ್ಯವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿವಿಶ್ವಾಸವಿರುವವರ ನಡುವೆ ಸಂಭವಿಸಿದರೆ—ಸಹೋದರನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಸಹೋದರನ,[67] ಮಗನು ತಂದೆಯ,[68] ತಾಯಿಯು ಮಗನ,[69] ಅಥವಾ ಮಗನು ತಾಯಿಯ[70] ಕೊಲೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅದರಂತಹುದನ್ನೋ ನಡೆಸಿದಾಗ ಅಥವಾ ನಡೆಸಲು ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ— ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇಂತಹವು ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅವುಗಳು ಇರುವಂತೆಯೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಂದ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳ ವಧೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಕ್‌ಮೆಯಾನನಿಂದ ಎರಿಫೈಲೆಯದು.[71] ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಕವಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸೂಕ್ತರೀತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯ "ಸೂಕ್ತರೀತಿ" ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸೋಣ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೀಡಿಯ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವಂತೆ ಭೀಕರಕೃತ್ಯವು ಕರ್ತೃವಿನಿಂದ ತಿಳಿದೂ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಕರ್ತೃವು ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಿಳಿಯದಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು, ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು—

---

67 ಉದಾ. ಫೊನಿಸ್ಸೆನಲ್ಲಿ ಇಟಿಯೋಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಪಾಲಿನೀಸಸ್.

68 ಉದಾ ಈಡಿಪಸ್ ಟಿರ್‍ರ್ಯಾನಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್ ಮತ್ತು ಲಾಯಿಯಸ್

69 ಉದಾ. ಆಲ್ಥಿಯ ಮತ್ತು ಮೆಲೆಗರ್

70 ಉದಾ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಕೋಫೊರೋ, ಮತ್ತು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾಗಳಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾ

71 ಅಲ್ಕ್‌ಮೆಯಾನನು ತನ್ನ ತಾಯಿ ಎರಫೈಲೆಯನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು, ಅವಳು ಒಂದು ಹಾರದ ಮೋಹಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳ ಗಂಡ ಅಂಫಿಯಸನನ್ನು ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಡಿಯಲು ಕಳುಹಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸೂಚನೆಯು ಮುಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರ ಅಸ್ಟಿಡಮಸನ ಕೃತಿಗಿರಬಹುದು

ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಈಡಿಪಸ್ ಮಾಡುವುದು ಹೀಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತ್ಯವು ನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ಇರುತ್ತದೆ[72] ಆದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯೊಳಗೂ ಇರಬಹುದು—ಅಸ್ಟಿಡಮಾಸನ ಅಲ್ಕೆಮೆಯಾನನ ಕೃತ್ಯದಂತೆ, ಅಥವಾ **ಕ್ಷತಯುಲಿಸಿಸ್**ನಲ್ಲಿನ ಟೆಲೆಗೊನಸನ ಕೃತ್ಯದಂತಿನದು[73] ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಭಯಂಕರವಾದ ಕೇಡನ್ನು ಮಾಡಲು ಎಣಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಕೈಮೀರುವುದರೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಹಿಂದೆಗೆಯುವುದು ಮೂರನೆಯ ವಿಧ. ಕೃತ್ಯವು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕೃತವೋ, ಅಥವಾ ಅಕೃತವೋ ಮತ್ತು ತಿಳಿದೋ ಅಥವಾ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಆಗಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದ ರೀತಿಗಳು ಇಷ್ಟೇ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದ ಘಟನೆಯು ಯಾವುದೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅರಿವಿನಿಂದ ಕೃತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಮಾಡದೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು. ಇದು ಹೇಯವಾದುದು ಮತ್ತು (ದುಃಖರಹಿತವಾದುದರಿಂದ) ರುದ್ರವೂ ಅಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುವೋ ಕೆಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ, **ಅಂತಿಗೊನೆ**ಯಲ್ಲಿ ಹೆಮಾನ್ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾನ್[74]—ಬಿಟ್ಟರೆ, ಯಾರೂ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವಂತೆ ನಿರೂಪಿತರಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಾದ ಬಳಿಕ ಆಲೋಚಿಸಿದ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಬರುತ್ತದ ಆದರೆ ಕೃತ್ಯವು ಅಜ್ಞಾನಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು, ಅನಂತರ ಸಂಬಂಧವು ಗೊತ್ತಾಗುವುದು, ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಏಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಯವಾದ ಯಾವ ಅಂಶವೂ ಇಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಅನಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ತಬ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ[75]

[72] ಲಾಯಿಯಸನು ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಈಡಿಪಸನು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅವನೊಡನೆ ಜಗಳವಾಡಿ, ಅವನನ್ನು ಕೊಂದನು ಈ ಘಟನೆಯು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು ಆರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿರುತ್ತದೆ

[73] ಯುಲಿಸಿಸ್ ಮತ್ತು ಸರ್ಸಿಯರ ಪುತ್ರನಾದ ಟೆಲೆಗೊನಸನು ಇಥಾಕಾಗೆ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಇದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ನಾಟಕವೊಂದಾಗಿರಬಹುದು

[74] ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಗೊನೆಯ ಮೃತದೇಹವನ್ನು ಆಲಿಂಗಿಸಿರುವ ಹೇಮಾನನನ್ನು ಕ್ರಿಯಾನ್ ಕಂಡಾಗ, ಹೇಮಾನನು ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಕ್ರಿಯಾನ್ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಹೇಮಾನ್ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸುಮ್ಮನಾಗಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ

[75] ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೊಹ್ರಾಬ್ ಮತ್ತು ರುಸ್ತುಂ, ಅಥವಾ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಬಾಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೆಂಥ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಅವನ ತಾಯಿ ಅಗೇವ್

ಆದರೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಕೊನೆಯದು—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾವು **ಕ್ರೆಸ್‌ಫಾಂಟೆಸ್‌**ನಲ್ಲಿ[76] ನೋಡುವಂತಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೆರೋಪೆಯು ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿರುವಾಗ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ. **ಇಫಿಜಿನಿಯ**ದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣ-ತಂಗಿಯರು ಇಂತಹುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ[77]; ಮತ್ತು **ಹೆಲ್ಲೆ**ಯಲ್ಲಿ ಮಗನು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಅವಳ ಶತ್ರುಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು (ನಾವು ಈಗ ತಾನೇ ಹೇಳಿದಂತೆ) ಇಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮನೆತನಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇದು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಯೇ ವಿನಾ ಅವರ ಕಲಾಕೌಶಲವಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಈ ವಿಧದ ಭೀಕರಕೃತ್ಯಗಳು ಜರುಗಿದ ಮನೆತನಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿದೆ.

[ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫. ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶೀಲದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ ಪರಿವೃತ್ತಿ, ಅನಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು ವೇದನಾನುಭವಗಳಂತೆ ಇದೂ ಸಹ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಒಂದು ಅಂಗವೆಂದೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರವು ಅದರ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮಶ್ರೇಣಿಯದಾಗಿರಬೇಕು ಕಲೆಯು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ "ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೂ" ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಅಧಾರ್ಮಿಕವೆಂದು ಜರಿದ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ **ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯ**ದಲ್ಲಿನ ಕವಿಖಂಡನೆಗೆ ಇದು ಉತ್ತರವಾಗಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಇದರ ತತ್ತ್ವವು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಗಹನವಾದುದು. ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮಹದ್ಗಂಭೀರವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅತಿನೀಚವಾದ, (ಉದಾ ಶಕಾರ ಮತ್ತು ಇಯಾಗೋ), ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ

---

[76] ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಒಂದು ನಾಟಕ. ಪಾಲಿಫಾಂಟೆಸನು ಕ್ರೆಸ್‌ಫಾಂಟೆಸನ್ನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ರಾಜ್ಯವಾದ ಮೆಸ್ಸಿನಾವನ್ನೂ, ರಾಣಿ ಮೆರೋಪೆಯನ್ನೂ ಅಪಹರಿಸಿದನು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡಲು ಅವಳ ಮಗನು ಬಂದಾಗ, ಅವಳು ಅವನನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡುವುದ ರಲ್ಲಿದ್ದು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದಳು

[77] ೧೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ

ಅಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದವು, ಎಂದರೆ ಸಾಧಾರಣ ಜನರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ವಿಧದವು, ಆಗಿರಬೇಕು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಈ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕೆಳಗಿಸಿದನೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವನನ್ನು ಟೀಕೆಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ರಂಗವಿಧಾನ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಮತ್ತು ವ್ರತದ ವಾತಾವರಣ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಯಾವನಾದರೂ ಒಬ್ಬ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರನು ಕೆಲವು ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಆಗ ಅವನು ಜನಪ್ರಿಯರಾದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಮಾಡುವಂತೆ, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಅವು ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ನೀಚವಾಗಿರಬಾರದು ದುಷ್ಟವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿರುವ ಆಧುನಿಕ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ರುದ್ರರಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಒರೆಸ್ಟೀಸ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ, ದುರ್ಯೋಧನ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಗತಿಯನ್ನು ರುದ್ರವೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅವರ ಸದ್ಗುಣಗಳೇ ಹೊರತು ಅವರ ದುರ್ಗುಣಗಳಲ್ಲ ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಿಯಮಗಳ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೊಳಗಾಗಿಲ್ಲ ರಂಗವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ

ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಇತರ ನಿಯಮಗಳೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹುವೇ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜಾತಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು, ಮತ್ತು ಅದು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕಥೆಯಾದ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿರಬೇಕು ಯಾವ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಅಖಿಲಸನು ಶೂರನೂ, ಮುಂಗೋಪಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು , ದುರ್ಯೋಧನನು ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯೂ, ಮತ್ಸರಗ್ರಸ್ತನೂ ಆಗಿರಬೇಕು ಪಾತ್ರವು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರಬೇಕು ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಭಾವದ ಮೂಲಕ ಸಂಭವಿಸುವಂತೆಯೇ, ಅದರಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ನಡೆ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಳು ಅದರ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬರಬೇಕು. ಇದು ನಾಟಕದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ದೋಷಗಳನ್ನು—ಎಂದರೆ ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಗಳು ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸದೆ, ಯಾವ ತೆರನಾದ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೇವತೆಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಆ ವಿಧದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವುದನ್ನು—ಕುರಿತು, ಈ ವಿಷಯವು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫

ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗುರಿಯಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ನಾಲ್ಕು, ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವು[78] ಉತ್ತಮ (Good) ವಾದುವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಈಗಗಾಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ,[79] ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾತೋ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯೋ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಆಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ ಶೀಲದ ಅಂಶವೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಹೀಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವು ಸಾಧುವಾದುದಾಗಿದ್ದರೆ, ಪಾತ್ರದ ಗುಣವೂ ಸಾಧುವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸದ್ಗುಣವು ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ ಹೆಂಗಸು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕೆಳದರ್ಜೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಗುಲಾಮನು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಹೆಂಗಸಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗುಲಾಮನಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುರೂಪ (Appropriate) ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡು ವುದು ಎರಡನೆಯ ಅಂಶ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿರುವ ಪಾತ್ರವು ಪೌರುಷಗುಣದ್ದೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ; ಆದರೆ ಹೆಂಗಸು ಪೌರುಷಗುಣದಿಂದ ಅಥವಾ ಚಾಣಕ್ಯ ತನದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಉಚಿತವಲ್ಲ ಮೂರನೆಯದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸದೃಶವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಹೀಗೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅರ್ಥ ಅವು ಉತ್ತಮವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಅನುರೂಪವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಮಂಜಸ (Consistent) ವಾಗಿ, ಒಂದೇ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ನಾಲ್ಕನೆಯದು. ಅಸಂಗತತೆ (Inconsistency) ಯು ಅನುಕೃತವಾಗಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯದೇ ಅಂಶವೊಂದಾಗಿದ್ದು, ಆ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಆಗಲೂ ಕೂಡ ಅದು[80] ಸಮಂಜಸ ವಾಗಿಯೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿ (Consistently inconsistent) ಇರ ಬೇಕು. ಕಥೆಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಲ್ಲದ ಪಾತ್ರದ ನೀಚತನದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ನಾವು **ಒರೆಸ್ಟಿಸ್**‌ನಲ್ಲಿನ ಮೆನೆಲೌಸನಲ್ಲಿಯೂ; ಅನುರೂಪವಲ್ಲದರ ಮತ್ತು ಅನುಚಿತವಾದುದರದ್ದನ್ನು **ಸ್ಕಿಲ್ಲ**ದಲ್ಲಿನ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ರೋದನದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಮೆಲೆನಿಪ್ಪೆಯ (ಚತುರ) ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯೂ, ಅಸಂಗತವಾಗಿರುವುದರದನ್ನು **ಔಲಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯ**ದಲ್ಲಿ ಮೊರೆಯಿಡುವಾಗಿನ ಐಫಿಜಿನಿಯಳು ತದನಂತ

[78] ಎಂದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳು

[79] ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

[80] ಎಂದರೆ, ಆ ಪಾತ್ರ

ರದ ಐಫಿಜಿನಿಯಳನ್ನು ಹೋಲದಿರುವುದರಲ್ಲಿಯೂ[81] ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವಂತೆಯೇ, ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತವಾದುದನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಭವನೀಯವಾದುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದೇ ಸಾಧುವಾದ ಮಾರ್ಗ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ಆಡಿದರೆ ಅಥವಾ ಮಾಡಿದರೆ, ಅದು ಅವನ ಸ್ವಭಾವದ ನಿಯತವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಫಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬಂದಾಗ, ಅದು ಅದರ ನಿಯತವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ) ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೇನೆಂದರೆ· ನಿರ್ವಹಣೆ (Denouement) ಯೂ ಕೂಡ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ ಮೂಡಿಬರಬೇಕು, **ಮೀಡಿಯ**ದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ **ಇಲಿಯಡ್**‌ನ (ನಿರುದ್ಧ) ನಿರ್ಗಮನದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ಅದು ರಂಗೋಪಾಯ (Stage artifice) ವೊಂದನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರಬಾರದು[82] ಈ ವಿಧದ ತಂತ್ರವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ

---

[81] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಟೀಕೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿವೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಮೆನೆಲೌಸನನ್ನು ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡದೆ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಅಸಹಜವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೆಲಿನಿಪ್ಪೆಯಿಂದ ಆಡಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಐಫಿಜಿನಿಯಳು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಧೈರ್ಯವು ಅವಳ ಮೊದಲಿನ ದಯಾಭಿಕ್ಷೆಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ (ಈ ಟೀಕೆಗಳು ಸರಿಯೆಂದು ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ) ಟಿಮೋಥ್ಯೂಸನು ತನ್ನ ಸ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಡಿಥಿರಾಂಬಿನಲ್ಲಿ ಯೂಲಿಸಿಸನನ್ನು ಅವನ ನಿಜ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

[82] ಇಲಿಯಡ್ ಎರಡನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರ ಪಲಾಯನವು ನಿಂತದ್ದು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಫಲವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಥೀನಾಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹೀಗೆಯೇ ಮೀಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಎಗ್ಯೂಸನ ಪ್ರವೇಶವು ಕೇವಲ 'ಯಾಂತ್ರಿಕ' ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೀಡಿಯ ಸೂರ್ಯನ ರಥವನ್ನು ಹತ್ತಿ ಹೊರಟುಹೋಗುವುದೂ ಕೂಡ ಇಂತಹುದೇ ಈ ರಥವು ರಂಗದ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದು ಹಗ್ಗಗಳಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ದೇವತೆಯು ಆಕಾಶದಿಂದ ಭೂಮಿಗೆ ಪುನಃ ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನೂ ಇತರರೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ಬಗೆಹರಿಸದೆ, ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರಬೇಕು—ಮನುಷ್ಯಬುದ್ಧಿಗೆ ಮೀರಿರುವ ಭೂತಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳು, ಅಥವಾ ಮುಂದಾಗಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಥವಾ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಾದ ಭವಿಷ್ಯತ್ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಆಗಬಹುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಸರ್ವಜ್ಞತ್ವವು ದೇವತೆಗಳ ಹಕ್ಕು. ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾಗಿರಬಾರದು. ಅಂತಹುದೇನಾದರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೆ, ಅದು, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಈಡಿಪಸ್**ನಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಭಾವ್ಯದಂತೆ,[83] ರುದ್ರನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ಇರಬೇಕು ರುದ್ರನಾಟಕವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮ ರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣವಾದುದರಿಂದ, ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಮೂರ್ತಿಚಿತ್ರಣಕಾರರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ, ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ಅವನು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರ ವಾಗಿರುವಂತೆ ಅವನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ಮುಂಗೋಪವುಳ್ಳ ಅಥವಾ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕೋಪಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಈ ಬಗೆಯ ದೋಷಗಳುಳ್ಳ ಸ್ವಭಾವದ ಜನರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಅವರನ್ನು ಯಥಾ ವತ್ತಾಗಿಯೂ, ಮತ್ತು ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಅನುಕರಿಸುವುದನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕು ಅಗಥಾನ್ ಮತ್ತು ಹೋಮರರು ಅಖಿಲ್ಲೆಸ ನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ

ಈ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ರಂಗಪ್ರಭಾವದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ[84] ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ

---

[83] ಈಡಿಪಸನು, ಲಾಯಿಯುಸನ ಹತ್ಯಾಕಾರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ, ತಾನು ಮಾಡಿದ ಹತ್ಯೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಇದು ನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ನಡೆದ ವಿಷಯವಾದುದರಿಂದ ಈ ಅಸಂಗತವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಥವಾ ಪಾಠಕರ ಯಾರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

[84] ಎಂದರೆ "ರಂಗತಂತ್ರ" ಅಥವಾ "ರಂಗದೃಷ್ಟಿ" ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬಹು ದಾದುದು ಇದು ಪರದೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು.

ಅನೇಕ ವೇಳೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ[85]

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೧೬—೧೮ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಹಿಂದಿನ ಒಂಬತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಈ ಮೂರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಒಂದು ಪರಿಶಿಷ್ಟದಂತಿವೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನಜ್ಞಾನದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆಯೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವನು ೧೦ ಮತ್ತು ೧೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ೧೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ರಚಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ವಿಪುಲವಾದ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುರಚನೆಯನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಸು ರಚನೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಅದರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ, ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಈಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ, ಅದನ್ನು ಸಂಗ್ರಥನ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣವೆಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರುದ್ರರಸವು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರುದ್ರರಸವು ಪರಿವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನಜ್ಞಾನಗಳನ್ನುಳ್ಳ "ಸಂಕೀರ್ಣ" ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಜನಿಸುತ್ತದೆ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅದು ನಾಟಕದ ಕರುಣಾಜನಕ ಭಾವಗಳ, ವೇದನೆಯ, ಅನುಭವದ ದರ್ಶನದಿಂದ ಒದಗುತ್ತದೆ ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅದು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅದು ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತದೆ "ವಿಷಯದ ಐಕ್ಯತೆ"ಯ ಎಂದರೆ ಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗೆ ಅದರ ಅಂಗಗಳು ಅಧೀನವಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಈ ಐಕ್ಯತೆಯ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವು ಸೂಕ್ತವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿಹೇಳಿ ಈ ಪರಿಶಿಷ್ಟವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಅನಂತರ ಮೇಳವನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮೇಳವು ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಭಾಗವಹಿಸಬೇಕು, ಅದರ ಕೆಲಸವು ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದ ಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ ಆಗಿರಬಾರದು.]

---

[85] ಪ್ರಾಯಶಃ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕವಿ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಗ್ರಂಥವಿರಬಹುದು. ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೬

ಅನಜ್ಞಾನ (Anagnorisis) ದ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪವು ಹಿಂದೆಯೇ ವರ್ಣಿತ ವಾಗಿದೆ.[86] ಅದರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು (೧) ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಕೃಷ್ಟವಾದ ಅದರ ಪ್ರಕಾರ, ಎಂದರೆ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನಜ್ಞಾನ. ಇದನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನಾ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಚಿಹ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜನ್ಮತಃ ಬಂದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾರ್ಕಿನಸನು ತನ್ನ **ಥಯೆಸ್ಟಿಸ್**‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ " ಧಾತ್ರೀಪುತ್ರರು ತಮ್ಮ ದೇಹ ದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಶೂಲಶಿಖೆ " ಅಥವಾ ' ನಕ್ಷತ್ರ " ದಂತಹವು[87] ಇತರ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಜನನಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದವು: ಇವು ಗಾಯದ ಕಲೆಗಳಂತಹ ಮೈ ಮೇಲಿನ ಮಚ್ಚೆಗಳೋ, ಅಥವಾ ಕತ್ತಿನ ಹಾರಗಳಂತಹ ಬಾಹ್ಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳೋ, ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದರೆ **ಟೈರೋ**ನ ಅನಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿನ ಸಣ್ಣ ಹಡಗೋ[88] ಆಗಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳೂ ಕೂಡ ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಬಹುದು—ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಿ. ಯೂಲಿಸಿಸನ ಗಾಯದ ಕಲೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ: ಅದರಿಂದ ಅವನ ಅನಜ್ಞಾನವು ಅವನ ದಾದಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ, ದನಕಾಯುವವರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ[89] ನಿಶ್ಚಿತ ಜ್ಞಾನದ ಸಲುವಾಗಿ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಅನಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕಾರವು ಅಲ್ಪಕೌಶಲದ್ದು, ಆಲೋಚನೆ

---

[86] ೧೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ

[87] ಇವು ಹುಟ್ಟುಮಚ್ಚೆಗಳು '' ಶೂಲಶಿಖೆಯು '' ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶದ ಸ್ಪಾರ್ಟನರ ಅಥವಾ ಧಾತ್ರೀಪುತ್ರರ ವಂಶಜರ ಚಿಹ್ನೆ, '' ನಕ್ಷತ್ರ ''ವು ಪಿಲೋಪ್ಸನ ಪೀಳಿಗೆಯವರ ಗುರುತು

[88] ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ನಾಟಕ ಎನಿಪ್ಯೂಸ ನದಿಯ ಸಣ್ಣ ಹಡಗೊಂದರಲ್ಲಿದ್ದ ಟೈರೋವಿನ ಅವಳಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಮುದ್ರ ದೇವತೆ ಪೋಸೈಡಾನ್ ಅವರ ಹಡಗಿನ ಗುರುತಿನಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿದನು

[89] ಒಡಿಸ್ಸಿಯ ೧೯ ನೆಯ ಸರ್ಗದ ಸ್ನಾನದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯೂಲಿಸಿಸನು ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವೇಷದಲ್ಲಿ ಅವನ ಅರಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ, ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅವನಿಗೆ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಬೇಕಾಯಿತು ಇದನ್ನು ಅವನ ದಾದಿ ಯೂರಿಕ್ಲಿಯಳು ಮಾಡಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಕಾಲಿನಮೇಲಿದ್ದ ಮಚ್ಚೆಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಳು ಇದು ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ಮೂಡಿದ ಸದನಜ್ಞಾನ ದನಕಾಯುವವರಿಗಾದರೋ ಯೂಲಿಸಿಸನು ತನ್ನ ಗಾಯದ ಮಚ್ಚೆಯನ್ನು ಗುರುತಾಗಿ ತಾನೇ ತೋರಿಸಿದನು ಇದು ದುಷ್ಟಾನಜ್ಞಾನ

ಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಂತಹವೇ ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ, **ಸ್ನಾನದ ಕಥೆ**ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹರಾತ್ತಾಗಿ ತರುವುದು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ರೀತಿ ಇದಾದ ಬಳಿಕ ಬರುವುದೆಂದರೆ (೨) ಕವಿಯೇ ನೇರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಅನಜ್ಞಾನಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವು ಕಲಾಹೀನವಾದುವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಐಫಿಜಿನಿಯ**ದಲ್ಲಿ[90] ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವನ ತಂಗಿಯು ತಾನಾರೆಂಬುದನ್ನು ಪತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿದರೆ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನಾದರೋ ಕಥೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದುದನ್ನು ಸ್ವಂತ ಬಾಯಿಂದ ಆಡುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ದೋಷಕ್ಕೆ ಅತಿ ದೂರವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದಿತು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಟೆರೆಯೂಸ್**ನಲ್ಲಿನ "ಲಾಳಿಯ ವಾರ್ತೆ"ಯು ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನ[91] (೩) ಸ್ಮೃತಿಜನ್ಯವಾದ ಅನಜ್ಞಾನವು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ್ದು ಯಾವುದೋ ಒಂದರ ದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಶ್ರವಣದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತಹುದು ಡಿಕೊಗೆನೆಸನ **ಸೈಪ್ರಿಯನರು** ಎಂಬಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಪಟದ ದರ್ಶನವು ನಾಯಕನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ,[92] **ಅಲ್ಕಿನೂಸನ ಕಥೆ**ಯಲ್ಲಿ[93] ಹಾರ್ಪ್ ವಾದಕನನ್ನು ಕೇಳಿ ಯೂಲಿಸಿಸನು ನಡೆದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಳುತ್ತಾನೆ ಇವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಅವರ ಪ್ರಕಟನೆ. (೪) ತರ್ಕದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆಗುವ ಅನಜ್ಞಾನವು ನಾಲ್ಕನೆಯ

---

[90] ಐಫಿಜಿನಿಯಳಿಗೆ ತನ್ನ ಮಾತಿನ ನಿಜವನ್ನು ತೋರಿಸಲು, ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಅವಳು ಕಸೂತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ ಚಿನ್ನದ ತುಪಟದ ಕಥೆಯನ್ನೂ, ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮಲಗುವ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪಿಲೋಪ್ಸರ ಪುರಾತನ ಶೂಲವನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಇದು ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದುದೇ ಆಗಿದೆ

[91] ಎಂದರೆ ನಾಲಿಗೆ ಕತ್ತರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಫಿಲೋಮೆಲಳು ತನ್ನ ತಂಗಿ ಪ್ರಾಕ್ನೆಗೆ ತನಗೆ ಟೆರೆಯೂಸನಿಂದಾದ ಮಾನಭಂಗದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಸೂತಿಯಿಂದ ಹಾಕಿದ ಚಿತ್ರಪಟದಿಂದ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ್ದು.

[92] ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಟ್ಯೂಸರನು ಸಲಾಮಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟನು ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ತಂದೆ ಟೆಲಮೂನನ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವನು ಅಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು ಡಿಕೊಗೆನೆಸನು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರ

[93] ಒಡಿಸ್ಸಿಯ ಎಂಟನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿ

ವಿಧದ್ದು.[94] ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಕೋಫೋರೊ**ನಲ್ಲಿನ: "ನನ್ನಂತೆ ಇರುವವನು ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನನ್ನಂತಿರುವವರು ಇನ್ನಾರೂ ಇಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಆವನು ಇಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅಥವಾ **ಐಫಿಜಿನಿ**ಯಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಪೊಲ್ಲಿಡಿಸನು ಸೂಚಿಸಿದ "ನನ್ನ ತಂಗಿಯು ಬಲಿಯಾದಳು, ಮತ್ತು ನಾನೂ ಸಹ ಅವಳಂತೆಯೇ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ" ಎಂದು ಆಲೋಚಿಸುವುದು ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೆ ಸಹಜವಾದುದು ಎಂಬಲ್ಲಿಯದು ಅಥವಾ ಥಿಯೋಡೆಕ್ಟಸನ **ಟೈಡ್ಯೂಸ್**ನಲ್ಲಿ· "ನಾನು ಮಗನನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಂದೆ, ಆದರೆ ನಾನೇ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ" ಎಂಬಲ್ಲಿಯದು. ಅಥವಾ **ಫಿನೆಡೆಯರು**[95] ಎಂಬಲ್ಲಿಯದು· ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ತಾವು ಅಲ್ಲಿ ಸಾಯುವರೆಂದು ಆ ಸ್ತ್ರೀಯರು ತಮ್ಮ ಗತಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿದರು, ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಅವರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರ ಗೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರು.[96] (೫) ಎದುರು ಪಕ್ಷದವರ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನ (Paralogism) ದಿಂದ ಜನಿಸುವ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾದ ಅನಜ್ಞಾನವೂ ಒಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವು **ಕಪಟದೂತ ಯೂಲಿಸಿಸ್**ನಲ್ಲಿದೆ. ಅವನು ಆಧನುಸ್ಸನ್ನು ನೋಡಿರದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ಹೇಳಿದನು, ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರ ದಿಂದಲೇ (ಹಿಂದೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಬಾರಿ ಅವನು ನೋಡಿದ್ದಂತೆ ಭಾವಿಸಿಬಿಟ್ಟು) —ಅದನ್ನು ಅವನು ಮತ್ತೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದುದು ದುಸ್ತರ್ಕ.

---

94 ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನಜ್ಞಾನವು ತರ್ಕಾನುಮಾನದಿಂದಲೋ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಕೋಫರೊನಲ್ಲಿ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾಳು ಅಗಮೆಮ್ನಾನನ ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಕೂದಲನ್ನು ಒರೆಸ್ಟಿಸನದೆಂದು ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾಳೆ) ಅಥವಾ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುವುದರಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ

95 ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ದೊರಕಿಲ್ಲ ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯದಲ್ಲಿ ಬಲಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತನ್ನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ತಂಗಿಯ ಗತಿಗಳ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ತಂಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕಳೂ, ಆಗಿದ್ದ ಐಫಿಜನಿಯಳಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು ಪೊಲ್ಲಿಡಿಸನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು

ಟೈಡ್ಯೂಸ್, ಮತ್ತು ಫಿನೆಡೆಯರು ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳು ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅವರ ಭಾವನೆಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟು, ಅದರಿಂದ ಅನಜ್ಞಾನವು ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು

96 ಸ್ತ್ರೀ ಶಿಶುಗಳು ಬೇಡವಾದುದರಿಂದ ಅವು ಸಾಯಲು ಎಸೆದಿದ್ದ ಸ್ಥಳ

(೬) ಆದರೆ ಆ ಮಹದಾಶ್ಚರ್ಯವು ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಒದಗಿ, ಅನಜ್ಞಾನವು ಕೇವಲ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ಜನಿಸುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ಅನಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಈಡಿಪಸ್**ನಲ್ಲಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯದು **ಐಫಿಜಿನಿಯ**ದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಈ ರೀತಿಯದೇ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳು ಊರಿಗೆ ಕಾಗದವೊಂದನ್ನು ಕಳುಹಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಮತ್ತು ಹಾರಗಳ ತಂತ್ರದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದ ಅನಜ್ಞಾನಗಳು ಈ ಕೊನೆಯವು ಮಾತ್ರವೇ. ತರ್ಕಾನುಸಾರಿಯಾದ ಅನಜ್ಞಾನಗಳು ಇವುಗಳಾದ ಬಳಿಕ ಬರುತ್ತವೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೭

ಕವಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತು (Plot) ಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗಲೂ, ಅವನು (೧) ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಮುಂದೆ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೋ ಎಂಬಂತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ, ಅವನು ಯಾವುದು ಯೋಗ್ಯವೊ ಅದನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಅಸಂಗತವಾದವುಗಳನ್ನು ಅವನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋಗುವ ಸಂಭವವೂ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಕಾರ್ಸಿನಸನು ಟೀಕೆಗೊಳಗಾದ ಅಂಫಿಯಾರೌಸನು ದೇವಾಲಯದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ನೋಡದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರದೆಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು ಆದರೆ ಆ ಘಟನೆಯ ಅಸಂಗತತೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆ ನಾಟಕವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ [97] (೨) ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಕವಿಯು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಜವಾದ ಹಾವಭಾವಗಳ ಸಮೇತವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಲೂಬೇಕು. ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಗುಣಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿದ್ದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ಯಾವನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅವನೇ ಬಹಳ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೋಪ ಮತ್ತು ಸಂತಾಪಗಳು ಬಹಳ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದು ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವನಿಂದಲೇ.[98] ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯವು ಅದಕ್ಕೆ

[97] ಈ ನಾಟಕವೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ

[98] ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ದೇಹವಿಜ್ಞಾನಿ ಕ್ಯಾಂಪನೆಲ್ಲನು ತಾನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ

ಬೇಕಾಗುವ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಉನ್ಮಾದಾಂಶ ವೊಂದನ್ನೋ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಮೊದಲನೆಯ ವನು ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಾಳಬಲ್ಲನು ಮತ್ತು ಎರಡನೆ ಯವನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಾವಪರವಶನೇ ಆಗಬಹುದು (೩) ಆದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಕಥೆಯು ಆಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದುದೋ ಅಥವಾ ಸ್ವಕಲ್ಪಿತವೋ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು, ಅವನು ಅದನ್ನು ಸರಳವನ್ನಾಗಿಮಾಡಿ, ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ (Universal form) ತರಬೇಕು ಉದಾಹರಣೆಗೆ, **ಇಫಿಜಿನಿಯ**ದಲ್ಲಿನ[99] ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನದು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ, ಹುಡುಗಿ ಯೊಬ್ಬಳು ಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ ಆಗ ಅವಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವವರಿಗೆ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗಿ, ಪರದೇಶೀಯರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿನ ದೇವತೆಗೆ ಬಲಿ ಕೊಡುವ ಸಂಪ್ರ ದಾಯವಿದ್ದ ದೇಶವೊಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಲ್ಪಟ್ಟು, ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕರ್ಮದ ಪೂಜಾರಿಯಾಗಿ ನಿಯುಕ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ ಇದಾದ ಬಹುಕಾಲದ ಮೇಲೆ ಈ ಅರ್ಚಕಳ ಸಹೋದರನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಅವನನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲು ಅಪ್ಪಣೆಮಾಡಿದ ದೈವವಾಣಿಯ ವಿಷಯವೂ, ಮತ್ತು ಅವನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದುದರ ಉದ್ದೇಶವೂ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಬಲಿಯಾಗಿಬಿಡು ವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಾನಾರೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ—ಇದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಮಾಡಿರುವಂತೆ ಆಗಬಹುದು, ಅಥವಾ (ಪಾಲ್ವಿಡಿಸನು ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ) "ನಾನೂ ಕೂಡ, ನನ್ನ ತಂಗಿಯಾದಂತೆ ಬಲಿಯಾಗುವುದೇ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದೆ" ಎಂಬ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲದ ಉದ್ಗಾರದಿಂದಾಗಬಹುದು, ಈ ಪ್ರಕಟನೆಯು ಅವನ ವಿಮೋಚನೆಗೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ಮಾಡಿ, ಕಥೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಅಂಕಿತನಾಮಗಳನ್ನು (Proper names)

ಮುಖ, ಅಂಗ ಭಂಗಿಗಳಂತೆ, ತನ್ನ ಮುಖ ಮತ್ತು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಅವುಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ಮನಃಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಬರ್ಕ್ ತನ್ನ ಭವ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಜೋಷುವಾ ರೇನಾಲ್ಡ್ಸನು ಭಾವಪೂರಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೇಷ್ಟಾಪಂಥವೂ (Behaviouristic School) ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ

[99] ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಇಫಿಜಿನಿಯ ಎಂಬ ನಾಟಕ

ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ನಂತರ, ಮುಂದಿನ ಕೆಲಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರಬೇಕು: ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನನ್ನು ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿದ ಅವನ ಉನ್ಮಾದ ಮತ್ತು ಅವನ ವಿಮೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಶುದ್ಧಿಕರ್ಮ (Catharsis)[100] ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಾದರೋ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಶಾಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯ ವಿಷಯವು ವಿಸ್ತಾರವಾದುದಲ್ಲ. ಒಬ್ಬಾನೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳು ವಿದೇಶದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ ಪೊಸೈಡಾನನು[101] ಅವನಿಗಾಗಿ ಸದಾ ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ ಅವನು ಒಬ್ಬೊಂಟಿಗನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಅವನ ಮನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳೂ ಈ ಗತಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ· ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಯಸಿಬಂದ ಪ್ರಿಯರಿಂದ ಅವನ ಆಸ್ತಿಯು ಪೋಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗನ ನಾಶಕ್ಕೂ ಪಿತೂರಿಯು ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಆಗ ಅವನು ತನ್ನ ಕಡುಕಷ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅನುಭವಿಸಿದ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಂಡು, ಶತ್ರುಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ; ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸುಖವೂ, ಅವರಿಗೆ ಮರಣವೂ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಇದಿಷ್ಟೇ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಉಳಿದೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೮

(೪) ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶವು ಇನ್ನೂ ಒಂದಿದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರುದ್ರನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಥನ (Complication) ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಣ (Denouement) ಪ್ರಾರಂಭ ವೃತ್ತಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಘಟನಗಳು, ಮತ್ತು ಅನೇಕವೇಳೆ ನಾಟಕದೊಳಗಿರುವ ಕೆಲವೂ ಕೂಡ ಸಂಗ್ರಥನವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮಿಕ್ಕವು ನಿರ್ವಹಣವೆನಿಸುತ್ತವೆ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಾಯಕನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೊದಲಿನವರೆಗೆ ಇರುವುದಲ್ಲವೂ ಸಂಗ್ರಥನವೆಂದೂ, ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಇರುವುದೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ವಹಣವೆಂದೂ ನನ್ನ ಅರ್ಥ ಉದಾ

100 ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯದಲ್ಲಿ

101 ಸಮುದ್ರದೇವತೆ ಮತ್ತು ಯೂಲಿಸಿಸನ ಶತ್ರು.

ಹರಣೆಗೆ ಥಿಯೊಡೆಕ್ಟ್‌ಸನ **ಲಿಂಕ್ಯೂಸ್**‌ನಲ್ಲಿ[102] ಸಂಗ್ರಥನವು ಮುಂಚೆಯೇ ಭಾವಿತವಾದ ಪೂರ್ವ ಘಟನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಮಗುವಿನ ಬಂಧನ, ಮತ್ತು ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅದರ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಬಂಧನ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ, ಕೊಲೆಯ ಆಪಾದನೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಇರುವುದೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ವಹಣವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವೊಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ತರಹದ್ದೋ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿನ ಆಧಾರದ, ಎಂದರೆ ಅವು ಒಂದೇ ವಿಧದ ಸಂಗ್ರಥನ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯೋ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಆದರೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಗ್ರಥನದಿಂದ ಆರಂಭಮಾಡಿ ನಿರ್ವಹಣದಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾಗುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. (೫) ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಭಿನ್ನಜಾತಿಗಳಿವೆ—ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ಅದರ ಅಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಇಷ್ಟೇ.[103] ಪರಿವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮೊದಲನೆಯದು. ಎರಡನೆಯದು ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ[104] ರುದ್ರನಾಟಕ: ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಜಾಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇಕ್ಸಿಯಾನರನ್ನು ಕುರಿತಿರುವವು. ಶೀಲಪ್ರಧಾನವಾದ[105] ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮೂರನೆಯದು ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಫ್ಥಿಯೊಟೈಡೆಯರು** ಮತ್ತು **ಪಿಲ್ಯೂಸ್.**[106] ನಾಲ್ಕನೆಯ ಜಾತಿಯು ' ದೃಶ್ಯ " (Spectacle) ಪ್ರಧಾನ

---

[102] ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ, ಈ " ಮಗು "ವು ಅಬಾಸ್ ಎಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಥನವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಸಮಪ್ರಧಾನಗಳೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವುದು ಸರಿ

[103] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಆದರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಆಧಾರದಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ

[104] ಎಂದರೆ, ಅನುಭವ ಪ್ರಧಾನ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣ ಭಾವೋದ್ರೇಕ

[105] ಇಲ್ಲಿನದು ನೈತಿಕ ಗುಣ

[106] ಫ್ಥಿಯದ ಹೆಂಗಸರು ಎಂಬುದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಒಂದು ನಾಟಕ, ಪ್ರಾಯಶಃ

ವಾದುದು. **ಫ್ಲೋರ್ ಸೈಡೆಯರು, ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್** ಮತ್ತು ಪಾತಾಳ ಲೋಕದ ದೃಶ್ಯಗಳಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇದರ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ[107] ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿಯು ಗುರಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶ ವನ್ನೂ, ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದುವುಗಳನ್ನು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಕಲೆ ಹಾಕುವುದಾಗಿರಬೇಕು. ಇಂದಿನ ದಿನ ಕವಿಯು ಅನ್ಯಾಯವಾದ ಟೀಕೆಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಇದು ಈಗ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ವಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ದಕ್ಷರಾದ ಕವಿಗಳು ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದರೆಂಬ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂದು ಒಬ್ಬನೇ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ವಿಶೇಷ ಗುಣವನ್ನೂ ಮೀರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸು ತ್ತಾರೆ (೬) ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕಸಲ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು[108] ಕವಿಯು ಗಮನದಲ್ಲಿಡ ಬೇಕು; ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣವುಳ್ಳ ಘಟನೆ (ಎಂದರೆ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು) ಯ ಮೇಲೆ ರುದ್ರನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಬಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, **ಇಲಿಯಡ್**ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಾರಣದಿಂದ

ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣವು ಇಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನೂ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನೂ ಪಿಲ್ಯೂಸನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಇವಾವುವೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ

107 ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ್ದಿತು. ಫೋರ್ಸಿಸ್‌ನ ಪುತ್ರಿಯರುನಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರು (೧) ಮೂವರು ಗ್ರೇಯರು, ಈ ಮೂವರು ಮಾಟಗಾತಿಯರಿಗೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು ಒಂದೇ ಕಣ್ಣು, (೨) ಗಾರ್ಗನರು, (೩) ಸೈರೆನ್ನರು, (೪) ನಾವಿಕರನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಆರು ತಲೆಯ ಸ್ಕಿಲ್ಲ ಈಸ್ಕಿಲಸನು ಈ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನು ಇಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಅಂತಹುದೇ ಇನ್ನೊಂದಿದ್ದಿರ ಬಹುದು ಅದು ಅವನ ಬಂಧಿತ ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್ ನಾಟಕವಂತೂ ಅಲ್ಲ.

108 ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಪರಿಮಿತಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದು, ಮತ್ತು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆಂಬುದು ೨೩ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇಲಿಯಡ್‌ನ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಶಾಲಗುಣದಿಂದ ಅದರ ಐಕ್ಯತೆಗೂ, ಅದರಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಬಾಹುಳ್ಯಗಳಿಗೂ ವಿರೋಧ ವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ.

ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಅದೇ ಕಥೆಯ ಮೇಲಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬಹಳ ನೀರಸ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಇಲಿಯಮ್ನಿನ ಪತನವನ್ನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಂತೆ ಭಾಗಶಃ ಅಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಮತ್ತು ನಿಯೋಬಿಯ ಕಥಯನ್ನು[109] ಈಸ್ಕಿಲಸನಂತೆ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರುವವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಫಲರೋ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಲ್ಪಫಲರೋ ಆಗಿರು ವುದು ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಂಶವು ಅಗಥಾನನ[110] ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನೇ ಕೆಡಿಸಲು ಸಾಕಾಯಿತು ಆದರೂ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಶುದ್ಧ ವಸ್ತು ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಹಾಗೆಯೇ, ತಾವು ಇಚ್ಛಿಸುವ ವಿಧದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು— ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂತಹ ರುದ್ರಸನ್ನಿವೇಶ, ಎಂದರೆ ಅತಿಬುದ್ಧಿವಂತನಾದ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಿಸಿಫಸ್) ಧೂರ್ತನೊಬ್ಬನು ವಂಚಿತನಾದಾಗ, ಅಥವಾ ಶೂರನಾದೊಬ್ಬ ದುಷ್ಕರ್ಮಿಯೊಬ್ಬನು ಪ್ರತಿ ಹತನಾದಾಗ ಆಗುವಂತಹದು—ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಕೌಶಲವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅಸಂಭಾವ್ಯಗಳೂ ಸಹ ಸಂಭವಿಸಬಹುದೆಂದ[111]

---

[109] ಟಾಂಟಲಸನ ಪುತ್ರಿ ನಿಯೋಬಿಯು ಝ್ಯೂಸನ ಪುತ್ರ ಅಂಫಿಯಾನನನ್ನು ಮದುವೆ ಯಾಗಿ ಏಳು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಏಳು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಪಡೆದಳು ಇಬ್ಬರೇ ಮಕ್ಕಳಿದ್ದ ಲೆಟೋ ದೇವತೆಯೆದುರು ಅವಳು ತನ್ನ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಅದರಿಂದ ಕುಪಿತನಾದ ಲೆಟೋವಿನ ಪುತ್ರ ಅಪಾಲೋ ತನ್ನ ಬಾಣಗಳಿಂದ ಅವಳ ಹದಿ ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಕೊಂದುಬಿಟ್ಟನು. ಈ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಒಂದು ಬಗಯ ಶಿಲೆ ಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಳು ಆ ಶಿಲೆಯ ಮೇಲೆ ಸೂರ್ಯರಶ್ಮಿಯು ಬಿದ್ದರೆ ನೀರು ಜಿನುಗುವದರಿಂದ ಅದು ಅವಳ ಕಣ್ಣೀರೆಂಬ ಭಾವನೆ ಜನರಲ್ಲಿತ್ತು ಈಸ್ಕಿಲಸನು ಈ ಕಥೆಯ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದನೋ ತಿಳಿಯದಾಗಿದೆ

[110] ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

[111] "ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ವಿಧಿಯು ಅಸಂಭವನೀಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒದಗುವುದು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು'' ಎಂಬ ಅಗಥಾನನ ಉಕ್ತಿ ಚತುರರಾದ ದುಷ್ಟರನೇಕರು ಅವರ ಪಾಪ ಕೃತ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯಾನುಭವ ಇದನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾದಿಯಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟ ಲನೂ ಅರಿತಿದ್ದನು ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ

ಅಗಥಾನನ ಉಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಂಭವನೀಯ (೭) ಮೇಳವೂ ಕೂಡ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಂತೆ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಬೇಕು, ಅದು ಪೂರ್ಣಕೃತಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕಾಂಗವಾಗಿರಬೇಕು, ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಬೇಕು, ಎಂದರೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಲ್ಲಿರುವಂತಲ್ಲದೆ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈಚಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳು ಬೇರೆ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧಗಳೋ ಆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಈಗ ಕೇವಲ ಅಂಕಾಂತರಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದವನು ಅಗಥಾನ್ ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಂಕಾಂತರ ಮೇಳಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಭಾಷಣ ಅಥವಾ ಇಡೀ ಒಂದು ಅಂಕವನ್ನೇ ಒಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಎತ್ತಿ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಜವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೂ ಏನು?

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೧೯—೨೨ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಭಾವನೆ, ಶೈಲಿ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ೧೨ ನೆಯದನ್ನು ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಅಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವು "ಕಾವ್ಯಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಸಂಬಂಧವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು" ಎಂದು ೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿಲ್ಲ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು ಇನ್ನು ಉಳಿದಿರುವ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅವನು ೧೯—೨೨ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಭಾವನೆಯ— ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದ್ದು, ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಥವಾ ಜನಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳು—ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅವನ ಭಾಷಣಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವು ಯಾವದನ್ನು ಯಾರು ಯಾರು ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಉಚಿತ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ

ದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಪಾಪಕೃತ್ಯವನ್ನೆಸಗಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವರ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರೆ ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಧಾನವುಂಟಾಗಿ "ಕಾವ್ಯನೀತಿ" (Poetic Justice) ಯ ಆಹ್ಲಾದವು ನಮಗೆ ಒದಗುತ್ತದೆ

ವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜನಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ಆಲೋಚನಾ ಮಾರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣಾ ರೀತಿಗಳನ್ನೇ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅನುಸರಿಸುವು ದರಿಂದ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಾಗ್ಮಿಯು ಒಂದು ಭಾಷಣವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಡುವ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಉತ್ತಮ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನನುಕರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅವರ ಭಾಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ ಉತ್ತಮವೇ ಆಗಿರಬೇಕು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಭಾಷಣವೆಂದರೆ ಅಂದಿನ ಭಾಷಣಕಾರರ (Orators) ಮತ್ತು ವಾಗ್ಮಿಗಳ ಭಾಷಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಭಾಷಣಗಳೂ ಆ ಭಾಷಣಕಾರರ ಭಾಷಣಗಳಂತಿರಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಆಡುಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಇಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಗಂಭೀರವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾದ ಅಥವಾ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ

ಶೈಲಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ—ಅತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಎಂದು ಕಾಣುವಷ್ಟು ಕೂಡ—ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ೨೦ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ, ಶಬ್ದಸಾಮಾನ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ವಿಷಯ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯವೂ, ಮತ್ತು ೨೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕಡೆಯ ಭಾಗವೂ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ

೨೧ ಮತ್ತು ೨೨ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮಾಡಿರುವ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದು ವಾಸ್ತವಿಕ ವಾಗಿ ಬಹಳ ನೀರಸವಾಗಿದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ತಾರ್ಕಿಕ ಬುದ್ಧಿಯೂ, ಅವನನುಸರಿಸುವ ವಿಭಜನಾ ಮಾರ್ಗವೂ ಇರಬಹುದು ಆದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಗೂ ವ್ಯವಹಾರದ ಶೈಲಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯು "ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ಹೀನವಲ್ಲದೆಯೂ" ಇರಬೇಕು, ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರಬಾರದು, ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರಬಾರದು, ನೀರಸವಾಗಿಯೂ ಇರಬಾರದು, ಅರ್ಥವಾಗದಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು ಇದು ಅಂಥ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾದ ವಿವರಣೆಯಾಗಲೀ, ಸಲಹೆಯಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನಿಲುಕುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಿಯಾ ಗಿದೆ ಅವನು ರೂಪಕದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ಒತ್ತಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅವನ ರೂಪಕಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು

ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಒಬ್ಬ ಗೊಡ್ಡು ಪಂಡಿತನದರಂತೆ ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ತೋರಿವೆ ಆದರೂ ಅವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ, ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿವೆ

ಕಾವ್ಯವು ಸೂಕ್ತವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳು ಬೇಕು, ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಅದು ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು "ಹೃದ್ಯ"ವಾಗುವ ಬದಲು "ಹಾಸ್ಯ"ವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು—ಉದಾ. ಕೇವಲ ಪಂಡಿತರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಆದರೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆಯೇ ಇದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯವು ಅನೇಕವೇಳೆ ನೀರಸವಾದ ಗದ್ಯದಂತೆ ತೋರಬಹುದು]

ಅಧ್ಯಾಯ ೧೯

ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇನ್ನು ಉಳಿದಿರುವುದು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ. ಭಾವನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ **ಭಾಷಣಕಲೆ**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸಬಹುದು, ಏಕೆಂದರೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದು ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಯು ಅವರ ಮಾತಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದ[112] ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ—ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಅಥವಾ ಖಂಡಿಸುವ ಕರುಣೆ ಭಯ ಕ್ರೋಧ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ, ಅಥವಾ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಅಥವಾ ತೃಣೀಕರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೂ—ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಕರುಣೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಭಯವನ್ನೋ ಪ್ರಚೋದಿಸಬೇಕಾದ, ಅಥವಾ ಮಹತ್ತ್ವದ ಅಥವಾ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ತೋರಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವರ ವಿಚಾರಸರಣಿಯು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬುದೂ ವಿಶದವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.[113] ಒಂದೇ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಭಾವವು ವಿವರಣೆಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಆಗಬೇಕು,[114] ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಅದು ವಕ್ತೃವಿನಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಅವನ ಮಾತಿನ ಫಲವಾಗಿ ಆಗಬೇಕು. ವಕ್ತೃವು ಹೇಳುವ ಯಾವುದರ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲದೆಯೇ

---

[112] ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಯ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು

[113] ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳು ಅವರ ನಡೆಯಿಂದಲೂ, ನುಡಿಯಿಂದಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು ಆದರೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ನಿಯಮಗಳು ಕ್ರಿಯೆ, ಭಾವನೆ, ಮತ್ತು ನುಡಿ ಮೂರಕ್ಕೂ ಒಂದೇ

[114] ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದಲೇ

ವಿಷಯಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ, ವಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಯೋಜನವಾದರೂ ಏನು?

ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾಗುವ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು[115] ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ವಿಭಾಗವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾ—ಆಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಬರಿಯ ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಬೆದರಿಕೆ, ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಭಾಷಣಕಲೆಗೂ, ಆ ಕಲೆಯ ಪಂಡಿತರಿಗೂ ಸೇರಿದ್ದು. ಕವಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿರಲಿ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಅವನ ಕವಿತಾ ಕೌಶಲವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ತೀವ್ರ ಟೀಕೆಗೊಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಹೋಮರನ "ಕೋಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡು, ದೇವಿ"[116] ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ದೋಷವಾದರೂ ಯಾವುದು? ಉದ್ದೇಶವು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾಗಿರಲು ವಿಧಿರೂಪದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರೋಟಗೊರಸನು ಇದನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಮಾಡು ಅಥವಾ ಮಾಡಬೇಡವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆಜ್ಞೆ ಎಂದು ಅವನು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯಕಲೆಯನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದರಿಂದ[117] ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದುವರೆಯೋಣ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೦

ಭಾಷೆಯು, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಈ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ: ವರ್ಣ [Letter], ಅಕ್ಷರ [Syllable], ಸಂಯೋಜಕ [Conjunction], ನಿರ್ದೇಶವಾಚಕ [Article], ನಾಮಪದ, ಕ್ರಿಯಾಪದ, ಪ್ರತ್ಯಯ [Inflexion or case], ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯ (೧) ವರ್ಣವೆಂದರೆ ಸಾರ್ಥಕ ಶಬ್ದವೊಂದರ ಅಂಗವಾಗುವಂತಹ ಒಂದು ವಿಧದ ಅಖಂಡಧ್ವನಿ ಅಖಂಡಧ್ವನಿಗಳೇನೋ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದಲೂ ಉಚ್ಚರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ನಮ್ಮ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೂಲಧ್ವನಿಗಳು ಸ್ವರಗಳೋ [Vowels], ಅರ್ಧಸ್ವರಗಳೋ [Semivowels], ಅಥವಾ ವ್ಯಂಜನಗಳೋ [Mutes] ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಣದ ಸಂಯೋಗವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಶ್ರುತವಾಗುವ

---

115 ಎಂದರೆ ವಿಭಿನ್ನ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಥವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವ ರೀತಿ

116 ಇಲಿಯಡ್ ನ ಆರಂಭವಾಕ್ಯ ದೇವತೆಯನ್ನು ವಿಧಿರೂಪದ ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿರುವುದು ಅನುಚಿತವೆಂದು ಪ್ರೋಟಗೊರಸನ ಭಾವನೆ

117 ಇದನ್ನು ೨೦ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪುನಃ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ

ಸ್ವನವುಳ್ಳ ವರ್ಣವು ಸ್ವರವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಅರ್ಧಸ್ವರವೆಂದರ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಣದ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಶ್ರುತವಾಗುವ ಸ್ವನವುಳ್ಳ ವರ್ಣ: ಉದಾ. **ಸ್** [S] ಮತ್ತು **ರ್** [R]. ವ್ಯಂಜನವೆಂದರೆ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಯಾವ ಸ್ವನವೂ ಇಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಧದ ಸ್ವಂತ ಸ್ವನವುಳ್ಳ ವರ್ಣವೊಂದರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಶ್ರುತವಾಗುವುದು: ಉದಾ. **ದ್** [D] ಮತ್ತು **ಗ್** [G]. ವರ್ಣಗಳು ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿವೆ ಬಾಯಿಯ ಬೇರೆಬೇರ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಮಹಾಪ್ರಾಣ, ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ, ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಸಲ ಒಂದೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಲ ಇನ್ನೊಂದೂ ಆಗುವುದರಿಂದ; ದೀರ್ಘ, ಹ್ರಸ್ವ, ಅಥವಾ ಅನಿಯತ ಮಾತ್ರಯದಾಗುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ, ಅನುದಾತ್ತ, ಅಥವಾ ಸ್ವರಿತ ಸ್ವರಗಳಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವು ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ ಬಿಡಬೇಕು. (೨) ಅಕ್ಷರ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸಸ್ವನ (ಸ್ವರ ಅಥವಾ ಅರ್ಧಸ್ವರ) ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಒಂದು ವ್ಯಂಜನವುಳ್ಳ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತಶಬ್ದ ಏಕೆಂದರೆ **ಅ** [A] ರಹಿತವಾದ **ಗ್ರ್** [GR], **ಅ** [A] ಸಹಿತವಾದ **ಗ್ರ** [GRA] ನಷ್ಟೇ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಅಕ್ಷರಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಸಹ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವು (೩) ಸಂಯೋಜಕವು (i) ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸಾರ್ಥಕಶಬ್ದವೊಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ, ಆ ಸಂಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವೂ ಬಾಧಕವೂ ಆಗದ ಒಂದು ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಶಬ್ದ; ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ರಚಿತವಾದ ವಾಕ್ಯವು ಸ್ವತಂತ್ರ (ಇತರ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ) ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇದು ಅದರ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಾರದು: ಉದಾ **ಮೆನ್, ದೇ, ತೋಯ್, ದೆ**[118] ಅಥವಾ (ii) ಅದು ಎರಡು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ಥಕಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಶಬ್ದ. ಉದಾ.— **ಅಂಫಿ, ಪೆರಿ**[119] ಮುಂತಾದುವು. (೪) ನಿರ್ದೇಶವಾಚಕವು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ಆದಿ, ಅಂತ್ಯ, ಅಥವಾ ವಿಭಾಜಕ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಶಬ್ದ. ಇದರ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ

---

[118] **ಮೆನ್ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷ್ಯಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುವಂತಹ ಒಂದು ವಿಶೇಷಣ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ದೇ—ನಿಜವಾಗಿ, ಆದ್ದರಿಂದ, ಹಾಗಾದರೆ. ತೊಯ್—ನಿಜವಾಗಿ ಆದ್ದರಿಂದ, ಹಾಗಾದರೆ. ದೆ—ಆದರೆ, ಮತ್ತು**

[119] **ಅಂಫಿ—ಆಚೆ ಈಚೆ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ, ಸುತ್ತ ಪೆರಿ—ಪರಿತಃ, ಸುತ್ತಲೂ, ಹತ್ತಿರ. ಇವು ಅವ್ಯಯಗಳು**

ಸ್ಥಾನ ಮೊದಲು, ಕೊನೆ, ಅಥವಾ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. (೫) ಕಾಲವಾಚಕವಲ್ಲದೆ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಭಾಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಾರ್ಥಕ ಸಮಾಸ ಶಬ್ದವು ನಾಮ ಪದವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಸ ಪದವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಂಗಪದಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಾಗಿ ಅರ್ಥವುಳ್ಳವುಗಳೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡ ಬೇಕು· ಉದಾ.—"ಥಿಯೋದೋರೊಸ್" (ದೇವದತ್ತ) ಎಂಬ ನಾಮ ಪದದಲ್ಲಿ **ದೊರೋನ್** (ದಾನ) ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. (೬) ನಾಮಪದದಂತಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರಾರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಅಂಗಗಳ ನ್ನುಳ್ಳ, ಕಾಲವಾಚಕವಾದ ಸಾರ್ಥಕ ಸಮಾಸ ಶಬ್ದವು ಕ್ರಿಯಾಪದವೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ಮನುಷ್ಯ," ಅಥವಾ "ಬಿಳಿಯದು" ಎನ್ನುವುದು **ಯಾವಾಗ** ಎನ್ನು ವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ "ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ" ಮತ್ತು "ನಡೆದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂಬುವು ಗಮನಾರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ವರ್ತಮಾನ ಅಥವಾ ಭೂತಕಾಲಾರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. (೭) ನಾಮಪದದ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯಾಪದದ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಒಂದು ಶಬ್ದವು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿ "**ನ**" ಅಥವಾ "**ಗೆ**" ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು, ಅಥವಾ ಒಂದು ಅಥವಾ ಅನೇಕ (ಉದಾ. "ಮನುಷ್ಯ" ಮತ್ತು "ಮನು ಷ್ಯರು") ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಅದು ಪ್ರಶ್ನೆ, ಆಜ್ಞೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕೇವಲ ಉಚ್ಚಾರಣಾ ವಿಧಾನವಾಗಿಯೇ ಇರ ಬಹುದು. "ನಡೆದನೋ?" ಮತ್ತು "ನಡ!" ಎಂಬುವು "ನಡೆ" ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದದ ಈ ಕೊನೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. (೮) ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ಅಂಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಸಮಸ್ತವಾದ ಸಾರ್ಥಕ ಶಬ್ದವು ವಾಕ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ ವಾಕ್ಯವು ಸದಾ ನಾಮಪದ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾಪದ ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಅದು ಕ್ರಿಯಾ ಪದವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಇರಬಹುದು. ಉದಾ. "ಮನುಷ್ಯನ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂಬುದು. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ "ಕ್ಲಿಯೊನನು ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ "ಕ್ಲಿಯೊನನು" ಎಂಬುದು ಅಂತಹ ಭಾಗದ ನಿದರ್ಶನ ವಾಕ್ಯವು ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಏಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ: ಏಕವಿಷಯಕ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಂಯೋಜಕದಿಂದ ಏಕೀಕೃತವಾದ ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದಾಗಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ **ಇಲಿಯಡ್** ಏಕವಾಕ್ಯವಾಗಿದೆ, ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಷಯ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ "ಮನುಷ್ಯನ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂಬುದು ಏಕವಾಕ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೧

ನಾಮಪದಗಳು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿವೆ (೧) ಸರಳ [Simple], ಎಂದರೆ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಅಂಗಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು, ಉದಾ. **ಗೇ**[120] ಎಂಬ ಪದದಂತಹದ್ದು ; ಅಥವಾ (೨) ದ್ವಂದ್ವ [Double]. ಈ ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪದವು ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ನಿರರ್ಥಕ (ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಆ ಸಮಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ) ಭಾಗದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಎರಡು ಸಾರ್ಥಕ ಭಾಗಗಳಿಂದಲೋ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.[121] ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪದಗಳುಳ್ಳ ಸಮಾಸಗಳೂ ಸಾಧ್ಯ ನಮ್ಮ ದೀರ್ಘವಾದ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಇಂತಹವು: ಉದಾ **"ಹರ್ಮೋ ಕಾಯಿಕ್ ಕೋ ಕ್ಸಾನ್ಥಸ್"**[122] ಮುಂತಾದುವು.

ರಚನೆಯು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಇರಲಿ, ಒಂದು ನಾಮಪದವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದಾಗಿರಬೇಕು: (೧) ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ, ಅಥವಾ (೨) ಅಪರಿಚಿತಪದ, ಅಥವಾ (೩) ರೂಪಕ, ಅಥವಾ (೪) ಆಲಂಕಾರಿಕಪದ,[123] ಅಥವಾ (೫) ಕಲ್ಪಿತಪದ, ಅಥವಾ (೬) ವಿಸ್ತೃತಪದ, ಅಥವಾ (೭) ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಪದ, ಅಥವಾ (೮) ವಿಕೃತರೂಪದ್ದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದವೆಂದರೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ದಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪದವೆಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ. ಅಪರಿಚಿತ ಪದವೆಂದರೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದೇ ಪದವು

---

120 ಗೇ = ಭೂಮಿ, ನೆಲ.

121 ಉದಾ. (೧) "ಚಂದ್ರ" ಎಂಬ ಪದದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, (೨) "ಶೇಖರ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಶೇ ಎಂಬುದು ನಿರರ್ಥಕ ಖರ ಎನ್ನುವುದು ಸಾರ್ಥಕ ಆದರೆ ಈ ಪದದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ (೩) "ಚಂದ್ರಶೇಖರ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಮಾಸದ ಎರಡು ಪದಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥವುಂಟು

122 ಏಷ್ಯಾ ಮೈನರಿನ ಮೂರು ನದಿಗಳ—ಹರ್ಮಸ್, ಕಾಯಿಕಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಸಾನ್ಥಸ್—ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಪದ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದು ಯಾವುದೋ ದೇವತೆಯ ವಿಶೇಷಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು

123 ಇದು ೨೨ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೂ ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ, ಆದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಸಂದಿಗ್ಧ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದು ರಾಜರನ್ನು "ಮಹಾಪ್ರಭುಗಳು" ಸೈನಿಕರನ್ನು "ವೀರರು", ಮತ್ತು ಇತರರನ್ನು "ಮಾನ್ಯ" ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಕರೆಯುವಂತಹ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿನ ಔಪಚಾರಿಕ ಪದಗಳಾಗಿರಬಹುದು.

ಒಂದೇ ಜನರಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಅಪರಿಚಿತವೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಆಗಬಹುದು ಉದಾ **ಸಿಗುನೊಸ್** (ಈಟಿ) ಎಂಬುದು ಸೈಪ್ರೆಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯ ಪದ,[124] ಆದರೆ ನಮಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು ಒಂದು ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಇನ್ನಾವುದೋ ಒಂದರ ಹೆಸರನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದೇ ರೂಪಕ [125] ಈ ಆರೋಪವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಜಾತಿಯದೂ, ಅಥವಾ ಜಾತಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯದೂ, ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯದೂ, ಅಥವಾ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲವೂ ಆಗಬಹುದು. " ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಹಡಗು ನಿಂತಿದೆ " ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಜಾತಿಯ ಆರೋಪಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ, ಏಕೆಂದರೆ ಲಂಗರಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಯಾವುದೊ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ' ನಿಲ್ಲುವ " ವಿಧ ಜಾತಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯದಕ್ಕೆ " ನಿಜ ವಾಗಿಯೂ ಯೂಲಿಸಿಸನು ಹತ್ತು ಸಾವಿರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ " ಎನ್ನುವುದು, ಇಲ್ಲಿ " ಹತ್ತು ಸಾವಿರ " ವೆಂಬ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಹ ತ್ಸಂಖ್ಯೆಯು " ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯು " ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಪದದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ- ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯದಕ್ಕೆ ' ಕಂಚಿನಿಂದ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಸೆಳೆದು " ಮತ್ತು " ಕಠಿಣವಾದ ಕಂಚಿನಿಂದ ಕತ್ತರಿಸಿ " ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕವಿಯು " ಸೆಳೆ " ಎಂಬ ಪದವನ್ನು " ಕತ್ತರಿಸು " ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ, " ಕತ್ತರಿಸು " ಎಂಬುದನ್ನು " ಸೆಳೆ " ಎಂಬರ್ಥ

---

[124] ಎಂದರೆ, ' ಈಟಿ ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ.

[125] ರೂಪಕದ ಈ ಲಕ್ಷಣವು ನೀರಸವೆನಿಸಿದರೂ ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಸರಿಯಾಗಿದೆ ರೂಪಕೋಕ್ತಿಯ ಅಕ್ಷರಶಃ ಸತ್ಯವಲ್ಲ ಆದರೆ ಅಭಿಧಾಪದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ರೂಪಕ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಧದ ಅರ್ಥ ಪುಷ್ಟಿಯೋ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಾಂತರ ಸೂಚನೆಯೋ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಈ ರೂಪಕ ಪದವು (೧) ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು '' ಲಂಗರಿನಲ್ಲಿರುವುದು '' ನಿಲ್ಲುವುದರ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ, (೨) ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದ ಪ್ರಕಾರವು ಸೇರಿರುವ ಜಾತಿಯನ್ನು '' ಹತ್ತುಸಾವಿರ ''ವು ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ, ಅಥವಾ (೩) ಒಂದೇ ಜಾತಿಯ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಯು ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಮೊದಲನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ '' ಕಂಚು '' ವೈದ್ಯನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಚಾಕುವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಕತ್ತಿಯನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯದು ರಕ್ತ ಚೋಷಕ ಯಂತ್ರವಿರ ಬಹುದು '' ಕತ್ತರಿಸು '' ವುದು ಮತ್ತು '' ಸೆಳೆಯು '' ವುದು ಎರಡೂ ಕೂಡ '' ತೆಗೆದು ಹಾಕು '' ವುದರ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಅಥವಾ (೪) ಸದೃಶ ಪದದಿಂದ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಎಲ್ಲಾ ರೂಪಕಗಳೂ ಈ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗುತ್ತವೆ.

ದಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳೂ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು "ತೆಗೆದುಹಾಕುವ" ಅರ್ಥವುಳ್ಳವು.

ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲವಾದುದು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಾದರ ವಿಷಯಗಳು ನಾಲ್ಕು ಇದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದು (D) ಮೂರನೆಯದಕ್ಕೆ (C) ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತೆಯೇ ಎರಡನೆಯದು (B) ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ (A) ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬೇಕು; ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ನಾಲ್ಕನೆಯದರ (D) ಬದಲು ಎರಡನೆಯದನ್ನೂ (B) ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯದರ (B) ಬದಲು ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನೂ (D) ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು ಯಾವ ಪದದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಪದವು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಪದವನ್ನೇ ಆ ರೂಪಕ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣವನ್ನಾಗಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸೇರಿಸುವುದೂ ಉಂಟು[126] ಡಯೊನೈಸಸನಿಗ (A) ಪಾನಪಾತ್ರೆಯು (B) ಏರಿಸನಿಗೆ (C) ಗುರಾಣಿಯಂತೆ (D) ಇದೆ[127] ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾನಪಾತ್ರೆಯು "ಡಯೊನೈಸಸನ ಗುರಾಣಿ" (A+D) ಯೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಗುರಾಣಿಯು "ಏರಿಸನ ಪಾನಪಾತ್ರೆ" (C+B) ಯೆಂದೂ ರೂಪಕೋಕ್ತಿಯಿಂದ ವರ್ಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ. ಜೀವಿತಕ್ಕೆ (C) ಮುಪ್ಪು (D) ಇರುವಂತೆ ದಿವಸಕ್ಕೆ (A) ಸಂಜೆಯು (B) ಇರುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಜೆ (B) ಯನ್ನು "**ದಿವಸದ** ಮುಪ್ಪು" (A+D) ಎಂತಲೋ—ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಎಂಪಿದೊಕ್ಲಿಸನು ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೋ[128]; ಮತ್ತು ಮುಪ್ಪನ್ನು (D) "**ಜೀವಿತದ** ಸಂಜೆ" ಅಥವಾ "ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ" (C+B) ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು[129] ಈ ವಿಧವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ

---

[126] ಉದಾ ಹೂವುಗಳು (A) ತೋಟ (B) ನಕ್ಷತ್ರಗಳು (C) ಆಕಾಶ (D) ನಾವು D ಯನ್ನು B ಗೆ ಬದಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ತೋಟವನ್ನು ಆಕಾಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಈಗ ಬದಲಾದ ಪದ ತೋಟ (B). B ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಎಂದರೆ ಹೂವುಗಳು (A), ಪದವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದರೆ, "ಹೂವಿರುವ ಆಕಾಶ" ಎಂಬ ರೂಪಕವು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ ಹೀಗೆಯೇ ಆಕಾಶವನ್ನು "ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ತೋಟ"ವೆನ್ನಬಹುದು

[127] ಡಯೊನೈಸಸನು ಗ್ರೀಕರ ಮಧುದೇವತೆ, ಅವನ ಲಾಂಛನ ಪಾನಪಾತ್ರೆ ಏರಿಸ್ ಗ್ರೀಕರ ಯುದ್ಧದೇವತೆ, ಅವನ ಆಯುಧಗಳು ಕತ್ತಿ, ಗುರಾಣಿಗಳು

[128] ಇದು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

[129] ಎಂದರೆ ದಿವಸ (A) ಸಂಜೆ (B). ಜೀವಿತ (C) ಮುಪ್ಪು (D) ಆದ್ದರಿಂದ

ಸ್ವಂತವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ನಾಮಗಳಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು; ಆದರೂ ಅವುಗಳು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪಕೋಕ್ತಿಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವುದು "ಬಿತ್ತನೆ"ಯೆನಿಸುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಸೂರ್ಯನು ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಶೇಷಪದವೂ ಇಲ್ಲ ಆದರೆ ಬಿತ್ತನೆಯ (D) ಬೀಜಗಳೊಂದಿಗೆ (C) ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಈ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಕ್ರಿಯೆಯು (B) ಅದರ ವಿಷಯವಾದ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನೊಂದಿಗೆ (A) ಹೊಂದಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ "ದೈವಿಕವಾದ ಬೆಳಕೊಂದನ್ನು ಸುತ್ತಲೂ ಬಿತ್ತುತ್ತಾ" ಎಂಬುದಾಗಿ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಉಕ್ತಿಯಿರುವುದು.[180] ವಿಶೇಷಣವುಳ್ಳ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯೂ ಇದೆ ಒಂದು ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನ್ಯವಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟನಂತರ, ಅದಕ್ಕೆ ನಿಷೇಧಾರ್ಥಕ ಪ್ರತ್ಯಯವೊಂದನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಆ ಹೊಸ ಹೆಸರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಗುರಾಣಿಯನ್ನು ಹಿಂದಿನಂತೆ "ಏರಿಸನ ಪಾನಪಾತ್ರೆ" ಎಂದು ಕರೆಯದೆ, ಅದನ್ನು "ಮದ್ಯರಹಿತವಾದ ಪಾನಪಾತ್ರೆ" ಎನ್ನುವುದು.

ಜನಗಳಿಗೆ ತೀರ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿ, ಕವಿಯಿಂದ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾದ ಪದವು ಕಲ್ಪಿತಪದವೆನಿಸುತ್ತದ. ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಈ ರೀತಿ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ: ಉದಾ ಕೊಂಬುಗಳನ್ನು **ಎರ್ನುಗೆಸ್** (ಚಿಗುರುಗಳು), ಮತ್ತು ಪೂಜಾರಿಯನ್ನು **ಅರೇತೇರ್** (ಬೇಡುವವನು) ಎನ್ನುವುದು ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರವೊಂದು ದೀರ್ಘವಾದರೆ, ಅಥವಾ ಅಕ್ಷರವೊಂದನ್ನು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದರೆ, ಪದವು ವಿಸ್ತೃತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ. **ಪೊಲೆಯೋಸ್** ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ **ಪೊಲೇಯೋಸ್, ಪೇಲೈದೂ** ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ **ಪೇಲೇಯಿಯಾದೇಓ** ಎನ್ನುವುದು ಪದದ ಅಂಗವೊಂದು ಲೋಪವಾದರೆ, ಅದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಯಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ **ಕ್ರಿ, ದೋ,** ಮತ್ತು **ಮಿಯಗಿನೆತಾಯ್ ಅಂಫೊತೆರೋನ್ ಒಪ್ಸ್** ಎಂಬಲ್ಲಿ **ಒಪ್ಸ್.** ಪದದ ಒಂದು ಭಾಗವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿದು, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವು ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದರೆ, ಅದು ವಿಕೃತಪದವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ. **ದೆಕ್ಸಿತೆರೋನ್ ಕತಮಸೊನ್**

ಮುಪ್ಪನ್ನು ಜೀವಿತದ ಸಂಜೆಯೆಂತಲೂ, ಸಂಜೆಯನ್ನು ದಿವಸದ ಮುಪ್ಪೆಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

180 ನಾವು "ಆಸೆ ಚಿಗುರಿತು" ಎನ್ನುವಾಗ, ಆಸೆಯ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೇಳುವ ಪದವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಹೀಗೆಯೇ.

ಎಂಬಲ್ಲಿ **ದೆಕ್ಸಿಯೊನ್** ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ **ದೆಕ್ಸಿತೆರೊನ್** ಎಂದು ಇರುವುದು

ನಾಮಪದಗಳು (ಅವು ಯಾವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದರೂ ಸೇರಿರಲಿ) ಪುಲ್ಲಿಂಗಗಳೋ, ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗಗಳೋ, ಅಥವಾ ನಪುಂಸಕಲಿಂಗಗಳೋ ಆಗಿರುತ್ತವೆ **ನ** ಕಾರ, **ರ** ಕಾರ, **ಸ** ಕಾರ ಅಥವಾ ಕೊನೆಯದರ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳಾದ **ಪ್ಸ್, ಕ್ಸ್,** ಇವುಗಳು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿರುವುವೆಲ್ಲಾ ಪುಲ್ಲಿಂಗಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವ **ಏ, ಓ** ಸ್ವರಗಳೂ, ಮತ್ತು ದೀರ್ಘವಾಗಬಹುದಾದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ **ಅ,** ಇವುಗಳು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿರುವುವೆಲ್ಲಾ ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಪುಲ್ಲಿಂಗಾಂತಗಳು ಸಮಸಂಖ್ಯಾಕವಾಗಿವೆ **ಪ್ಸ್, ಕ್ಸ್**ಗಳು **ಸ** ಕಾರವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಆದರೆ ವ್ಯಂಜನಾಂತವಾಗಿರುವ ಅಥವಾ ಹ್ರಸ್ವಸ್ವರಗಳಾದ **ಎ, ಒ** ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವಾಗಿರುವ ಒಂದು ನಾಮಪದವೂ ಇಲ್ಲ ಕೇವಲ ಮೂರು **(ಮೆಲಿ, ಕೊಮ್ಮಿ, ಪೆಪೆರಿ) ಇ** ಕಾರಾಂತವಾಗಿವೆ, ಐದು **ಉ** ಕಾರಾಂತವಾಗಿವೆ ನಪುಂಸಕಗಳು ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸ್ವರಗಳು, ಅಥವಾ **ನ, ರ, ಸಾ**ಂತಗಳೋ ಆಗಿರುತ್ತವೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೨

ಶೈಲಿಯು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ಹೀನವಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬೇಕು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಶೈಲಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟತಮವಾದುದೇನೋ ನಿಜ, ಆದರೆ ಅದು ಹೀನಗುಣದ್ದು: ಇದು ಕ್ಲಿಯೊಫೊನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಥೆನೆಲಸರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ[181] ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಪೂರ್ವಪದಗಳ—ಎಂದರೆ ಅಪರಿಚಿತಪದಗಳು, ರೂಪಕಗಳು, ವಿಸ್ತೃತರೂಪಗಳು, ಮತ್ತು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷಾ ರೀತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಎಲ್ಲವೂ—ಬಳಕೆಯಿಂದ ಶೈಲಿಯು ಉನ್ನತವೂ, ಅಸಾಧಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ವಿಧದ ಪದಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಂದು ಒಗಟೋ ಅಥವಾ ಅನಾರ್ಯವಾಕ್ಯವೋ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ರೂಪಕಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಒಗಟೂ, ಅಪರಿಚಿತಪದಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅನಾರ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಪದಸಂಯೋಗ

---

[181] ರುದ್ರಕವಿ ಸ್ಥೆನೆಲಸನ ಶೈಲಿಯು ಹೃದ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕ್ಲಿಯೊಫೊನನ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟದವು ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ, ಅವನ ಶೈಲಿಯೂ ನೀರಸವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ವೊಂದರ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಒಗಟಿನ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಭಾವ, ಇದನ್ನು ವಸ್ತುಗಳ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಪದಾಂತರಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯ, ಉದಾ "ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿಗೆ ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಹಿತ್ತಾಳೆಯ ಬೆಸಗೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕಂಡೆ" ಮುಂತಾದವು[132] ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತ ಪದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸು ವುದು ಅನಾರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ[133] ಆದ್ದರಿಂದ ಅಪೂರ್ವ ಪದಗಳ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಿಶ್ರಣವು ಆವಶ್ಯಕ. ಅಪರಿಚಿತಪದ, ರೂಪಕ, ಆಲಂಕಾರಿಕ ಪರ್ಯಾಯಪದ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ, ನೀರಸತೆ ಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ, ರೂಢಿಯ ಪದಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಆದರೂ ಶೈಲಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ನೀರಸವಾಗದೆಯೂ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು ಪದಗಳ ವಿಸ್ತೃತ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ, ಮತ್ತು ವಿಕೃತರೂಪಗಳ ಪ್ರಯೋಗ. ಇವುಗಳಿಗೂ ರೂಢಿಯ ಪದ ಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಶೈಲಿಯನ್ನು ವಾಡಿಕೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೃದ್ಯರೂಪವನ್ನು ಕೊಡು ತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳಿಗೂ ಇವುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಬಹಳ ವಾದ ಸಾಮ್ಯವು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ, ಕೆಲವರು ಮಾಡಿರುವಂತೆ, ಶೈಲಿಯ ಈ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದೂ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪದಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಬಂದಷ್ಟು ಲಂಬಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನಿತ್ತದ್ದೇ ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ ಎಂದು ವೃದ್ಧ ಯೂಕ್ಲಿಡನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ **ಎಪಿಖರೇನ್ ಐದೊನ್ ಮರಥೋನದೆ ಒದಿಝೊಂತ,** ಮತ್ತು **ಊಕ್ ಅನ್ ಗೆ' ರನೊನೊಸ್ ತೊನ್ ಎಕ್ಕೈನೂ ಎಲ್ಲೆ**

---

[132] ಇಲ್ಲಿನ ಒಗಟು ಹಿತ್ತಾಳೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ರಕ್ತಚೋಷಕ ಪಾತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ದೇಹ ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಧ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಈ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ಆದರ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಬಟ್ಟಲನ್ನು ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಕಾಯಿಸಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಆದ ವಾಯುಶೂನ್ಯತೆಯಿಂದ ರಕ್ತವು ಬಟ್ಟಲೊಳಗೆ ಬರು ತ್ತಿತ್ತು ಇಲ್ಲಿ "ಹಿತ್ತಾಳೆ" ಒಂದುಜಾತಿ, "ಬಟ್ಟಲು" ಅದರ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ, ಬೆಸಗೆ ಹಾಕುವುದು ಮತ್ತು ಅಂಟಿಸುವುದು ಒಂದೇ ಜಾತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು

[133] ಅನಾರ್ಯರ. ಎಂದರೆ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲದವರ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅನಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಒದಗಿತು.

ಬೊರೊನ್[134] ಎಂಬುವುಗಳನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಂತೆ ಓದಿ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅಣಕ ಮಾಡಿದನು ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದಾಗುವುದು ಅವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಮಿತದ ನಿಯಮವು (Rule of Moderation) ಕಾವ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಪಕಗಳು, ಅಪರಿಚಿತಪದಗಳು, ಮತ್ತು ಇತರವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ, ಅವುಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಇದೇ ವಿಧವಾಗುತ್ತದೆ ಅವುಗಳ ಯಥೋಚಿತ ಪ್ರಯೋಗವಾದರೋ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅಪರಿಚಿತಪದ, ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಮಾಡಬೇಕು ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಇಡುವಷ್ಟರಿಂದಲೇ, ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರ ಸತ್ಯದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದೇ ವಿಧದ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಪಂಕ್ತಿಯೊಂದು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರಲ್ಲಿದೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸನದು ನೀರಸವಾಗಿದೆ; ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಾದರೋ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದವೊಂದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತಪದವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿ, ಅದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಈಸ್ಕಿಲಸನು ತನ್ನ **ಫಿಲೊಕ್ಟೆಟಿಸ್**ನಲ್ಲಿ:

---

134 ಈ ಗ್ರೀಕ್ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವಾಕ್ಷರವೊಂದು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸ್ವರದ (Accent) ಆಘಾತದಿಂದ (Stress) ದೀರ್ಘವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ತತ್ತ್ವ ಇದರ ವಿಪರೀತ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಅಣಕ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ಬರೆದ ವೃದ್ಧ ಯೂಕ್ಲಿಡನು ಯಾರೆಂಬುದು **ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ**. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ

"ಎಪಿಖರೇಸ್ ನಡೆದನು ಮರಥಾನಿಗೆ" ಮತ್ತು "ಕೊಳ್ಳಿಗಿವನಾ ಹೆಲ್ಲಿಬೋರನು ಪ್ರೇಮಿ ಜನರಾ ತಾಪಕ್ಕೆ" ಮಾರ್ಗೋಲಿಯತ್‌ರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ಜಾಹಿರಾತೊಂದರ ಭಾಗ ಯೂಕ್ಲಿಡನ ಅಣಕದ ಗುರಿ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯ ನೀರಸತೆ, ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಪದ್ಯದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಓದಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ

ಫಗೆದಯಿ್‌ನ ಹೇ ಮೂ ಸರ್ಕಸ್ ಎಸ್ಥಿಐ ಪೊದೊಸ್ ಎಂದುದರಲ್ಲಿ **ಎಸ್ಥಿಐ** ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು **ಥೊಯ್ನತಯಿ್** ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿದನು.[135] ಅಥವಾ

ನೂನ್ ದೆ ಮೆ'ಎಓನ್ ಒಲಿಗೊಸ್ ತೆ ಕಯಿ್ ಊತಿದನೊಸ್ ಕಯಿ್ ಅಐಕೇಸ್ ಎಂಬುವುದಕ್ಕೆ ರೂಢಿಗಳ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ

ಸೂನ್ ದೆ ಮೆ'ಎಓನ್ ಮಿಕ್ರೊಸ್ ತೆ ಕಯಿ್ ಅಸ್ಥನಿಕೊಸ್ ಕಯಿ್ ಅಐದೇಸ್ ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಿದಾಗ[136] ; ಅಥವಾ

ದಿಫ್ರೊನ್ ಅಐಕೆಲಿಯೊನ್ ಕತಥೈಸ್ ಒಲಿಗೇನ್ ತೆ ತ್ರಾಪೆಸನ್ ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು

ದಿಫ್ರೊನ್ ಮೊಖ್ಥೇರೋನ್ ಕತಥೈಸ್ ಮಿಕ್ರಾನ್ ತೆ ತ್ರಾಪೆಸನ್ ಎಂದು ಮಾಡಿದಾಗ[137] ; ಅಥವಾ

ಏಯಿಯೋನೆಸ್ ಬೊಒಓಸಿನ್ ಎಂಬುವುದನ್ನು **ಏಯಿಯೋನೆಸ್ ಕ್ರಾಸೂಸಿನ್**[138] ಎಂದು ಮಾಡಿದರೆ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯಜೀವನದ ಭಾಷೆಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು—**ದೋಮತೋನ್ ಆಪೊ (ಅಪೊ ದೋಮತೋನ್** ಎಂಬುದಕ್ಕೆ), **ಸೆಥೆನ್, ಎಗೋ ದೆ ನೀನ್, ಅಖಿಲ್ಲೋಸ್ ಪೆರಿ (ಪೆರಿ ಅಖಿಲ್ಲೋಸ್** ಎಂಬುದಕ್ಕೆ), ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು[139]— ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ರುದ್ರನಾಟಕ

---

135 ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಮಾಡಬಹುದು "ಈ ಹುಣ್ಣು ನನ್ನ ಈ ಕಾಲಿನ ಮಾಂಸವನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಿದೆ" ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು "ನನ್ನ ಕಾಲಿನ ಔತಣವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದನು

136 "ಮಾನ್ಯನೂ ಸುಂದರನೂ ಅಲ್ಲದ ಅಲ್ಪನಾದ ನಾನು" ಎಂಬುದನ್ನು ರೂಢಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ "ದುರ್ಬಲನೂ, ಕುರೂಪಿಯೂ, ಚಿಕ್ಕವನೂ ಆದ ನಾನು" ಎಂದು ಲಘುವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು

137 "ಚೆನ್ನಲ್ಲದ ಕಾಲುಮಣೆಯನ್ನೂ, ಕಿರಿದಾದ ಮೇಜುವನ್ನೂ ಹಾಕಿ" ಎಂಬುದನ್ನು "ಕೊಳಕಾದ ಕಾಲುಮಣೆಯನ್ನೂ, ಕುಳ್ಳಾದ ಮೇಜುವನ್ನೂ ಹಾಕಿ" ಎಂದು ಮಾಡಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ

138 "ಸಮುದ್ರ ತೀರಗಳು ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತವೆ" ಎಂಬುದನ್ನು "ಸಮುದ್ರತೀರಗಳು ಕಿರುಲುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರೆ.

139 "ಪೇಳ್ವೆಂ", "ಕೇಳ್ದಂ", "ಇಂತೆಂದಂ" ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ.

ಕಾರರನ್ನು ಅರಿಫ್ರಡೆಸನು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನು. ರೂಢಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅಂಶದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಶೈಲಿಗೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರಿಫ್ರಡೆಸನು ಇದನ್ನು ಅರಿತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯ ರೂಪಗಳನ್ನು, ಮತ್ತು ಹೀಗೆಯೇ ಸಮಾಸ ಮತ್ತು ಅಪರಿಚಿತ ಪದಗಳನ್ನು, ಸರಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವೇ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಹತ್ತರವಾದುದು ರೂಪಕದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವ. ಇತರರಿಂದ ಕಲಿಯಲಾರದ್ದು ಇದೊಂದೇ. ಇದು ಪ್ರತಿಭೆ (Genius)ಯ ಒಂದು ಚಿಹ್ನೆಯೂ ಹೌದು, ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ರೂಪಕದ ಸಮರ್ಥಪ್ರಯೋಗವು ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಗ್ರಹಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ[140].

ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಪದಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಸಗಳು ಡಿಥಿರಾಂಬಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಅಪರಿಚಿತ ಪದಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳು ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲು ಅರ್ಹಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಆದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಾದರೋ ಭಾಷಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರುವಂಥವುಗಳು—ಎಂದರೆ, ರೂಢಿಯ ಪದ, ರೂಪಕ, ಮತ್ತು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಪರ್ಯಾಯ ಪದ—ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯವಾದವು. ಹೀಗೆ, ರಂಗದಮೇಲೆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸುವ ಕಲೆಯಾದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಸಾಕು.

[ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೨೩—೨೪ ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕಲೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಥೆಯ ಐಕ್ಯತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾಲದ್ದಾಗಲೀ, ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಿತದ್ದಾಗಲೀ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಇತಿಹಾಸ ಅಥವಾ ಪುರಾಣದಂತೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಲದು ಆ ಕಥೆಗೆ ಒಂದು "ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯ"ಗಳಿರಬೇಕು ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು ಕೃತಿಯ ಪೂರ್ಣರೂಪಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿದ್ದು ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿರಬೇಕು

ಹೋಮರನು ಅವನ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಐಕ್ಯತಾಗುಣದಿಂದ ಅವನ "ಅದ್ಭುತ ವಾದ ಮೇಲ್ಮೆ"ಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ೨೩ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

---

[140] ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೌಶಲವು ಕವಿ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಿ ಗಳಿಗಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ.

ಹೇಳಿದರೂ, "ಬಹು ಕಥಾತ್ಮಕ"ವಾಗಿರುವ ಇಲಿಯಡ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ೧೮ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವಷ್ಟು ಐಕ್ಯತೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ೨೬ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತುವೂ ಶುದ್ಧವೋ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವೋ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದಿಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ವೇದನಾದರ್ಶನದಿಂದಾಗಲೀ ಉಂಟಾಗಬಹುದು ಆದರೆ "ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಧಾನ"ವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳನ್ನುಳಿದು, ಇತರ ಅಂಶಗಳು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸಲು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅನುಕೂಲವಿದೆ ಇದರಿಂದ ಅದರ ರುಚಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಪುಲತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತವೆ ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವೂ ಇದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದ "ಅದ್ಭುತ" ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು ಅದರ ಛಂದಸ್ಸೂ ಕೂಡ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಛಂದಸ್ಸಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದಾದ ಛಂದಸ್ಸು ಒಂದೇ ಎಂದು ಕವಿಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಹೆಕ್ಸಾಮೀಟರಿನ ಮಹಾಛಂದಸ್ಸು

ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿನಂತೆಯೇ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು "ಉಪದೇಶಕ"ನಂತೆಯೆ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಡೆಗೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸದಾ ಇದೆ ಐಕ್ಯತೆ, ನಾಟಕೀಯವಾದ ಶಿಲ್ಪ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರ (ಅವನು ಸ್ವಂತ ಬಾಯಿಂದ ಆದಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಹೇಳಬೇಕು), ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ "ಸುಳ್ಳು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ" ಕಲೆ—ಈ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಹೋಮರನನ್ನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶಕನೆನ್ನುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ

ಕಲ್ಪಿತಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಅಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತುತಃ ಸಂಭವಿಸದೇ ಇದ್ದರೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವವರು, ಕೇಳುವವರು, ಅಥವಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೋಡುವವರು ಪ್ರತಿಹೇಳದೆಯೇ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ನಂಬಿಬಿಡುವಂತೆ ಕವಿಯು ಬಳಸಿರುವ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನದ ರೀತಿ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಭ್ರಾಂತಿ

ಅಥವಾ ಮಿಥ್ಯಾಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿರದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ತಡೆದಿಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ ಇದನ್ನೇ "ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸಿರುವ ಅಪನಂಬಿಕೆ" ಎಂದು ಕೋಲರಿಡ್ಜನು ಹೇಳಿರುವುದು. ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಲಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾವು ಕಾಲಿಬನ್, ರಾವಣಾದಿಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಅವರಂತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಕೂಡ ಯೋಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನದ ಕೌಶಲದಿಂದ ಅವರು "ಸಾಧ್ಯ"ವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾರೆ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅಥವಾ ನಂಬಲರ್ಹತೆಯೇ ಅವರ ಸಾಫಲ್ಯದ ಕುರುಹು]

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೩

ಕೇವಲ ಕಥನಾತ್ಮಕವಾದ, ಅಥವಾ (ಅಭಿನಯರಹಿತವಾದ) ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸುವ ಕಾವ್ಯವಾದರೋ,[141] ಅದು ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅದರ ಕಥೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ, ಅವು ಒಂದೇ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು ಅವು ಆದಿ ಮಧ್ಯಾಂತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು, ಕೃತಿಯು ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರ ಅವಯವೈಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ತನಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಆನಂದವನ್ನೀಯಲು ಶಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಚಲಿತ ಇತಿಹಾಸ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಂತೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಇದೆಯೆಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು.[142] ಇತಿಹಾಸವು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾದುದು ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನೋ ಮತ್ತು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿಗೋ ಅಥವಾ ಅನೇಕರಿಗೋ ಸಂಭವಿಸಿದ ಎಲ್ಲವನ್ನೋ ಹೊರತು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವನ್ನಲ್ಲ. ಈ ವಿವಿಧ ಘಟನೆಗಳು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು ಎರಡು ಘಟನೆಗಳು — ಉದಾ. ಸಲಾಮಿಸನ ಹತ್ತಿರದ ನೌಕಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಿಸಿಲಿಯ

---

[141] ಎಂದರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ.

[142] ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ೮ ಮತ್ತು ೯ ನ್ನು ನೋಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತಾತತ್ವವು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದೆ, ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಐಕ್ಯತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದೆ.

ಕಾರ್ಥೆಜಿನಿಯರೊಂದಿಗೆ ಯುದ್ಧ[143]—ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಗುರಿಗೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗದಿರುವಂತೆಯೇ, ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳು ಅವುಗಳ ಸಮಾನಫಲವಾಗಿ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೆಲವುವೇಳೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕರ್ತೃಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾವು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು[144] ಪುನಃ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಹೋಮರನಿಗೆ ಇತರರಿಗಿಂತಲೂ ಇರುವ ಅದ್ಭುತವಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಟ್ರೋಜನರ ಯುದ್ಧವು ಖಚಿತವಾದ ಆದ್ಯಂತಗಳುಳ್ಳ ಪೂರ್ಣ ಕಾರ್ಯವೊಂದಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನೂ ಕೂಡ ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದೇ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅದು ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥೆಯೆಂದೋ, ಅಥವಾ ಅದರ ಘಟನೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದ ಕಾರಣ ಅದು ಬಹಳ ಜಟಿಲವಾದುದೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದಲೋ ಇರಬಹುದು. ವಸ್ತುತಃ ಅವನು ಆ ಪೂರ್ಣಕಾರ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇತರ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ ಹಡಗುಗಳ ನಾಮಕಥನ;[145] ಉಳಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಏಕನಾದವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬೇರೆ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಕರ್ತೃಗಳಾದರೋ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ, ಕಾರ್ಯವೇನೋ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳುಳ್ಳದ್ದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ[146]. **ಸೈಪ್ರಿಯ** ಮತ್ತು **ಕಿರಿಯ ಇಲಿಯಡ್**ಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಈ ಕೊನೆಯ

---

143 ಗೆಲೋ ಕಾರ್ಥೆಜಿನಿಯರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ್ದು, ಮತ್ತು ಅಥಿನಿಯನ್ನರು ಪರ್ಶಿಯಾದವರನ್ನು ಸಲಾಮಿಸನ ಬಳಿ ಸೋಲಿಸಿದ್ದು ಒಂದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ—ಕ್ರಿ ಪೂ. ೪೮೦ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ದಿನದಲ್ಲಾದುವೆಂದು ಹೆರೊಡೊಟಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

144 ೮ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

145 ಇಲಿಯಡ್ ಎರಡನೆಯ ಸರ್ಗದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ.

146 ಆದರೆ ೧೮ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಇಲಿಯಡ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಥೆಗಳಿವೆಯೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

ರೀತಿಯದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ[147] ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇನೆಂದರೆ **ಇಲಿಯಡ್** ಅಥವಾ **ಒಡಿಸ್ಸಿ** ಒಂದೇ ಒಂದು, ಇಲ್ಲವೇ ಹೆಚ್ಚೆನಿಸಿದರೆ ಎರಡು ರುದ್ರನಾಟಕ ಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆ, **ಸೈಪ್ರಿಯವು** ಅನೇಕಕ್ಕೂ, **ಕಿರಿಯ ಇಲಿಯಡ್** ಎಂಟಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳಿಗೂ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ: **ಶಸ್ತ್ರಪರೀಕ್ಷೆ, ಫಿಲೊಕ್ಟೆಟಸ್, ನಿಯೋಪ್ಟೊಲೆಮಸ್, ಯೂರಿಪ್ಯೆಲಸ್, ಭಿಕ್ಷುಕ ಯೂಲಿಸಿಸ್, ಲಕೋನಿಯದ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಇಲಿಯದ ಪತನ,** ಮತ್ತು **ನೌಕಾನಿರ್ಗಮನ**ಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ **ಸೈನೋನ್** ಮತ್ತು **ಟ್ರಾಯ್‌ನ ಸ್ತ್ರೀಯರು** ಎಂಬುವುಗಳಿಗೂ ಕೂಡ

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೪

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ಸದೃಶವಾದ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಅದು ಶುದ್ಧವೋ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವೋ,[148] ಪಾತ್ರದ ಕಥೆಯೋ ಅಥವಾ ವೇದನೆಯ [Suffering] ಕಥೆಯೋ[149] ಆಗಿರ ಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನುಳಿದು ಅದರ ಅಂಗಗಳೂ ಕೂಡ ಸಮಾನ ವಾಗಿರಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಇದೂ ಕೂಡ ಪರಿವೃತ್ತಿ, ಅನಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು ವೇದನಾ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಅವುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿರ ಬೇಕು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳೂ ಮೊದಲು ಹೋಮರಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುವು. ಅವನು ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳು ಒಂದೊಂದೂ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. **ಇಲಿಯಡ್** ಶುದ್ಧ ರೀತಿಯದು ಮತ್ತು ವೇದನೆಯ ಕಥೆ; **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯು ಸಂಕೀರ್ಣ ರೀತಿಯದು (ಅನಜ್ಞಾನವು ಅದರುದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೆ) ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಕಥೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೇಲಾಗಿ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿಸುತ್ತವೆ.

---

[147] ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ದೊರಕಿಲ್ಲ ಇವು ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮವೂ ಆಗಿಲ್ಲದಿದ್ದಿರ ಬಹುದು ನಮಗೆ ಇವುಗಳ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಪ್ರೋಕ್ಲಸನಿಂದ ಕ್ರಿ ಶ. ೪ ಅಥವಾ ೫ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಗದ್ಯ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಸೈಪ್ರಿಯದ ವಿಷಯವು ಪಾರಿಸ್ಸಿನ ತೀರ್ಪು ಮತ್ತು ಟ್ರೋಜನ್ ಯುದ್ಧದ ಕಾರಣ. ಕಿರಿಯ ಇಲಿಯಡ್ ಅಖಿಲಸನ ಮರಣದ ಅನಂತರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ.

[148] ಅಧ್ಯಾಯ ೧೦ ನ್ನು ನೋಡಿ.

[149] ಅಧ್ಯಾಯ ೧೮ ನ್ನು ನೋಡಿ.

ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ: (೧) ಅದರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು (೨) ಅದರ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. (೧) ಅದರ ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ[150] ಪರಿಮಿತಿಯೇ ಸಾಕು: ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಸಮಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ನೋಟದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿಯೂ, ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಲ ಕುಳಿತಾಗ ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಮಾಲೆಯಷ್ಟು ಸುಮಾರಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಉದ್ದವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಬಹುದು.[151] ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅನುಕೂಲವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅದು ಸಂಧೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಲೂ ಇದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಅದು ರಂಗದ ಮತ್ತು ನಟರ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೋ ಅದರ ಕಥನರೂಪವು ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾವ್ಯದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲಾಭವೇ ಸರಿ, ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ, ರುಚಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಬಗೆಬಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಘಟನೆಯು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಹಳ ಬೇಗ ಕಟ್ಟರೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಿಫಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. (೨) ಅದರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಹಿರಾಯಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಭವದಿಂದ ನಿಯೋಜಿತವಾಗಿದೆ. ಯಾರಾದರೂ ಕಥನ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು

---

150 ಎಂದರೆ, ೭ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

151 ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ನಗರದ ಡಯೊನೈಸಸ್ ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಮೂರು ಜನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಮೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ ಪೂ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಮೂರು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಒಂದು ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹದಿನೈದು ಅಥವಾ ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಪಂಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು ಇಲಿಯಡ್‌ನ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಹದಿನಾರರಿಂದ ಹದಿನೇಳು ಸಾವಿರದೊಳಗೆ ಇದೆ

ಇತರ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಹಲವಲ್ಲೋ ರಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಅನೌಚಿತ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.[152] ಹಿರಾಯಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವೂ, ಘನ [Weight]ವೂ ಆದುದು. ಅಪರಿಚಿತ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವು ಇತರ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೇ ಕಥನಕಾವ್ಯವು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿರುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಮತ್ತು ಟ್ರೋಕೇಯಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಾದರೋ ಚಲನೆಯ [Movement] ಛಂದಸ್ಸುಗಳು: ಒಂದು ಜೀವನದ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯದ ಗತಿಯನ್ನೂ, ಇನ್ನೊಂದು ನೃತ್ಯದ ಗತಿಯನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ[153] ಕೆರೆಮಾನನು ಮಾಡಿದಂತೆ,[154] ಬಗೆಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಕಲಬೆರಸಿ ಮಾಡಿದ ಛಂದಸ್ಸೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾದರೆ, ಅದು ಇನ್ನೂ ವಿಜಾತೀಯವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಹಿರಾಯಿಕ್ಕನ್ನುಳಿದ ಇನ್ನಾವ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಅಂತಹ ಕಥೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಆರಿಸಲು ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ನಮಗೆ ಗುರುವಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೋಮರನು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ಲಾಘ್ಯನಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಅವನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ಲಾಘ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಿಂದ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರಿತಿರುವವನು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಕರ್ತೃಗಳ ನಡುವೆ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಕವಿಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ಮುಂದೆ ಬಂದು[155] ಬಹಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೇಳಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನು

---

152 ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೊದಗಿಸಿತೆಂದು ೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ

153 ೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ

154 ೧ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

155 ಹೋಮರನ ಅನುಕರಣ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಸಲ ಕಥನರೂಪವಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೂ ಇದೆಯೆಂದು ೩ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಕಥನದ ಭಾಗವನ್ನಲ್ಲ, ಅವನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಬಾಯಿಂದ ಮಾಡಿರುವ ಕಾವ್ಯದೇವತೆಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮುನ್ನುಡಿಗಳ ವಿಷಯ.

ಅನುಕರ್ತೃವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಇತರ ಕವಿಗಳು ಸರ್ವದಾ ತಾವೇ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾ, ಅನುಕರ್ತೃಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನೋ, ಮತ್ತು ಅದೂ ಸಹ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದರೆ, ಹೋಮರನಾದರೋ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದೊಂದು ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯ ಅನಂತರ ಕೂಡಲೇ ಒಬ್ಬ ಗಂಡಸನ್ನೋ, ಒಬ್ಬಳು ಹೆಂಗಸನ್ನೋ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನೋ ತರುತ್ತಾನೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಹೀನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಅದ್ಭುತಗುಣವು [The Marvellous] ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆವಶ್ಯಕವೇನೋ ಹೌದು ಆದರೆ ಅದ್ಭುತದ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದ ಅಸಂಭಾವ್ಯಕ್ಕೆ [Improbable] ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ[156] ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಕ್ಟರನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟುವ ದೃಶ್ಯವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ — ಉದಾ. ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಬದಲು ಗ್ರೀಕರು ಸುಮ್ಮನೆ ನಿಂತುಬಿಡುವುದು, ಮತ್ತು ಅವರು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅಖಿಲಸನು ತಲೆಯಾಡಿಸುವುದು[157] ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದರೋ ಈ ಅಸಂಗತವು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ್ಭುತವು ಆಹ್ಲಾದಜನಕವೇನೋ ಹೌದು. ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕೇಳುತ್ತಿರುವವರಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡುತ್ತೇವ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಏನೇನನ್ನೋ ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ

ಸುಳ್ಳುಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕೌಶಲವನ್ನು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಮರನು ನಮಗೆ ಕಲಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದರೆ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನದ [Paralogism][158] ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ-

---

156 ಎಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ

157 ಇಲಿಯಡ್ XXII. ೨೦೫ ಅಖಿಲಸನು ತಲೆಯಲ್ಲಾಡಿಸಿ ಆ ವೀರಯೋಧರು ಹೆಕ್ಟರನ ಮೇಲೆ ಬಾಣಬಿಡದಂತೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟನು ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಹೆಕ್ಟರನನ್ನು ಮೊದಲು ಹೊಡೆದರೆ, ತಾನು ಎರಡನೆಯವನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದನು ಇದು ರಂಗದಮೇಲೆ ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ

158 ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಯಥೋಚಿತವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಅಭಿನಯ, ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ, ಈ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ "ಭಾಷಣಕಾರನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಎಣಿಸಿ

ಒಂದು ವಸ್ತುವು (A) ಇದ್ದಾಗ ಅಥವಾ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವು (B) ಇದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಸಂಭವಿಸಿದರೆ, ಎರಡನೆಯದು (B) ಇದ್ದರೆ ಮೊದಲನೆಯದೂ (A) ಕೂಡ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಜನಗಳ ಭಾವನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಇದು ದುಷ್ಟಾನುಮಾನ ಹೀಗೆಯೇ ಮೊದಲನೆಯದು (A) ಅಸತ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವ ಇನ್ನಾವುದೋ ಎರಡನೆಯ ವಸ್ತುವು (B) ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಎರಡನೆಯದನ್ನು (B) ಸೇರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದುದು. ಎರಡನೆಯದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅರಿತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಕಾರಣದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ, ನಾವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೊದಲನೆಯದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ದುಷ್ಟಾನುಮಾನವನ್ನು ಮಾಡಲು ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ **ಒಡಿಸ್ಸಿಯ ಸ್ನಾನದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ**[159] ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಿದೆ

ಶ್ರೋತೃಗಳ ಬುದ್ಧಿಯು ಒಂದು ದುಷ್ಟಾನುಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ತೋರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಜನರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಅವನಂತೆಯೇ ವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ, ವಿಷಯಗಳು ವಸ್ತುತಃ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಾಗಿವೆಯೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ " ಇಲ್ಲಿನ ದುಷ್ಟಾನುಮಾನವು ಹೀಗಿದೆ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವನು ಕೋಪದಿಂದ ಸಿಡುಗುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದನು, ಆದರೆ ಈಗ ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜ ಕಟ್ಟುಕಥೆಗಳ ಸತ್ಯಭ್ರಾಂತಿಯು ಇಂತಹುದೇ ಕೊಳವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇಳಿದರೆ, ಕಾಡೊಂದನ್ನು ಹೊಕ್ಕರೆ, ಗಿರಿಯೊಂದನ್ನು ಏರಿದರೆ, ನಾವು ನಾಗರ, ಗಾಂಧರ್ವ ಮುಂತಾದ ಅಮಾನುಷ ಲೋಕಗಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆಂದು ಎಣಿಸುತ್ತೇವೆ, ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ಲೋಕಗಳು ಅಂಥವೇ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಸತ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇವೆಯೆಂದು ದುಷ್ಟಾನುಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.

[159] **ಸ್ನಾನದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ (ಒಡಿಸ್ಸಿ ೧೯ ನೆಯ ಸರ್ಗ) ಯೂಲಿಸಿಸನು ಗ್ನೋಸಸನಿಂದ ಬಂದ ಕ್ರೀಟ್ ದೇಶದವನಂತೆ ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಪೆನೆಲೋಪೆಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಅವಳ ಗಂಡನು ಟ್ರಾಯ್‌ಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ತನ್ನ ಅತಿಥಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಅವಳಿಗೆ ಹೇಳಿ, ಯೂಲಿಸಿಸನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ, ಸಂಗಡಿಗರನ್ನೂ ಅವಳೆದುರಿಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆಗ ಪೆನೆಲೋಪೆಯ ಆಲೋಚನೆಯು ಹೀಗೆ ಓಡುತ್ತದೆ ಇವನ ಕಥೆಯು ನಿಜವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಇವನಿಗೆ ಈ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು, ಇವು ಇವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿವೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನ ಕಥೆಯು ನಿಜ.**

ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಿಂತಲೂ [Unconvincing possibility] ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯು [Likely impossibility] ಯಾವಾಗಲೂ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದುದು ಕಥೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಸಂಭವನೀಯವಾದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬಾರದು; ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ವಿಧವಾದುದು ಯಾವುದೂ ಇರಬಾರದು. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಾದರೆ, ಅವು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಡೆ ಇರಬೇಕು—ಉದಾ **ಈಡಿಪಸ್**‌ನಲ್ಲಿ ಲಾಯಿಸನ ಮರಣದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅಜ್ಞಾನ ಅವು ಕೃತಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದು. ಉದಾ **ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ**ನಲ್ಲಿರುವ ಫಿಥಿಯದ ಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನ,[160] ಅಥವಾ **ಮೈಸಿಯದವರು** ಎಂಬುದರಲ್ಲಿರುವ ಟೆಗೆಯದಿಂದ ಮೈಸಿಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಆಡದೆ ಬಂದು ತಲುಪಿದ ಮನುಷ್ಯನ ವೃತ್ತಾಂತ[161] ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ [Plot] ಕುಂದುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಿಧದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದೇ ಮೂಲತಃ ತಪ್ಪಾದುದು. ಕವಿಯು ಈ ವಿಧದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತೆಂದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕಾಣಿಸಿದರೆ, ಅವನು ಅವಿವೇಕದ ಜೊತೆಗೆ ಕೌಶಲದ ದೋಷಕ್ಕೂ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯಲ್ಲಿಯೂ ಯೂಲಿಸಿಸನು ದಡ ಸೇರಿದಾಗಿನ ಅಸಂಭಾವ್ಯಸಂಗತಿಗಳು[162] ಕುಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅಸಹನೀಯವೇ ಆಗುತ್ತಿದ್ದುವು ಈಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಇತರ ಗುಣಾತಿಶಯಗಳು ಈ

---

[160] ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನ ವೃದ್ಧಗುರುವು ಡೆಲ್ಫಿಯಲ್ಲಿ ರಥಗಳ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಸತ್ತುಹೋದನೆಂಬ ಸುಳ್ಳುಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಒರೆಸ್ಟಿಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಿಥಿಯದ ಕ್ರೀಡೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭವೇ ಆಗಿಲ್ಲದುದರಿಂದ, ಈ ದೋಷವು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಆ ಸುದ್ದಿಯು ಒರೆಸ್ಟಿಸನ ಗುರುವು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗದಿದ್ದುದು ಅಸಂಭವವೆಂದು ಕಂಡಿರಬಹುದು

[161] ಬಹುಶಃ ಇದು ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಒಂದು ನಾಟಕವಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೆಸರು ಟೆಲೆಫಸ್ ಈ ನಾಟಕವು ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

[162] ಒಡಿಸ್ಸಿಯ ೧೩ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಯೂಲಿಸಿಸನು ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ಅವನನ್ನು ಹಡಗಿನಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಸಂಗತವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿವೆ. ಕಾರ್ಯವು ಜರುಗದೆ, ಮತ್ತು ಶೀಲವಾಗಲೀ ಭಾವನೆಯಾಗಲೀ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗದಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿಜೃಂಭಿತ [Elaborate] ಶೈಲಿಯು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶೀಲವೋ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯೋ ಇದ್ದಲ್ಲಿ, ಅತಿಯಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶೈಲಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ಮಸುಕುಮಾಡುತ್ತದೆ.

[ಅಧ್ಯಾಯ ೨೫. ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅತಿರೇಕ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಭವದ ದಿನಗಳ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಯುಗವು ಆರಂಭವಾಯಿತು ಇವರ ತಂಡವು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಸೊಳ್ಳೆಗಳ ತಂಡದಂತೆ ಎದ್ದಿತು ಹೋಮರನ ದೇವತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ [Theology] ವನ್ನು ಅನೈತಿಕವಾದುದೆಂದು ಖಂಡಿಸುವುದರಿಂದ ತೃಪ್ತರಾಗದೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ದೋಷಗಳ ಪರ್ವತವನ್ನೇ ಹೇರಲು ಅವರು ಶ್ರಮಿಸಿದರು ಹಂದಿಗಳು ಅಳುವುದಿಲ್ಲ, ಅಫ್ರೊಡಿಟೆಯು ಹೆಲೆನ್ನಳಿಗೆ ಕುರ್ಚಿಯನ್ನು ಹಾಕುವಷ್ಟು ಕೆಳದರ್ಜೆಗೆ ಇಳಿಯುವುದು ಅಸಂಭವ, ಮತ್ತು ನೌಸಿಕಳು ಯೂಲಿಸಿಸನಿಗೆ ಅವಳ "ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ" ರೀತಿಯು ಸ್ತ್ರೀಗೆ ಉಚಿತವಾದುದಲ್ಲ—ಇವೇ ಅವರು ಸಾಧಿಸಹೊರಟ ಅಂಶಗಳು ಕಾವ್ಯವು ಗುರಿಯಾಗುವ ಆಕ್ಷೇಪಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು "ಸಮಸ್ಯೆ"ಯನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಬಗೆಹರಿಸಬೇಕು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ

ಕವಿಯು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಈ ಮುಂದಿರುವ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಅನುಕರಿ"ಸಬಹುದು (೧) ವಿಷಯಗಳು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ (೨) ಅವು ಈಗ ಇರುವ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ (೩) ಅವು ಹೀಗಿವೆ ಎಂದು ಜನಗಳು ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ (೪) ಅವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೋರುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ, ಅಥವಾ (೫) ಅವುಗಳು ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಆದರ್ಶರೂಪದಲ್ಲಿ ಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿರುವ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಆದರ್ಶವಾದಿಯನ್ನು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸತ್ಯವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದಾಗಲೀ, ವಾಸ್ತವಿಕವಾದಿಯನ್ನು ಅವನ ಜೀವನದರ್ಶನವು ಮೋಹಕವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದಾಗಲೀ ತೆಗಳುವುದು ಯುಕ್ತವಲ್ಲ ಇತರ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವು ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥವು ಸರಿಯಲ್ಲದಿರುವುದೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶಕನು (೬) ಒಂದು ಅಪೂರ್ವಪದವನ್ನೋ, ಅಥವಾ (೭) ರೂಪಕವೊಂದನ್ನೋ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸದಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ

(೮) ಛಂದಸ್ಸನ್ನೋ, ಅಥವಾ (೯) ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ವಿರಾಮಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೋ ತಪ್ಪಾಗಿ ಓದಿರಬಹುದು ; ಅಥವಾ (೧೦) ಅನೇಕಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಪದವೊಂದರ ತಪ್ಪಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಯೋ, ಅಥವಾ (೧೧) ಭಾಷಾಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ''ರೂಢಿಯ ಮಾತಿನ ಮಾರ್ಗ''ಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನಿಸದೆಯೋ ಇರಬಹುದು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಹತ್ತರ ವಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೋಷವನ್ನು ಅವನು ಮಾಡಬಹುದು (೧೨) ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಸತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ, ವಾಸ್ತವಿಕಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವನು ಅರಿಯದೆಯೇ ಇರಬಹುದು

''ಸಮಸ್ಯೆ''ಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರಮಾರ್ಗಗಳನ್ನೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಹನ್ನೆರಡು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಟೀಕೆಗಳ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಮೂಲಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಇದರಿಂದ ಅನುವಾದಕರಿಗೂ, ಓದುಗರಿಗೂ ಆಗುವ ತೊಂದರೆಯು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ವೇದ್ಯ, ಆದರೆ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ]

ಅಧ್ಯಾಯಂ ೨೫

ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳ ಕಾರಣಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ (೧) ಚಿತ್ರಕಾರನಂತೆ ಅಥವಾ ಇತರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಕಾರನಂತೆಯೇ ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಅನುಕರ್ತೃವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಅವನು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮೂರು ವಿಧ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು ಅವುಗಳು ಇದ್ದ ಅಥವಾ ಇರುವ ಹಾಗೆ, ಅವು ಇವೆಯೆಂದು ಅಥವಾ ಇದ್ದುವೆಂದು ಹೇಳ ಲಾದ ಅಥವಾ ಭಾವಿತವಾದಹಾಗೆ, ಅಥವಾ ಅವು ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ.[163] (೨) ಅವನು ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಪರಿಚಿತದ, ರೂಪಕ, ಮತ್ತು ಪದಗಳ ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ವಿಕೃತ ರೂಪಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ತರಬಹುದು, ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋ ಗವು ಸಮ್ಮತವಾಗಿವೆ[164] (೩) ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸಾಧುತ್ವಾಂಶವು

163 ಅಧ್ಯಾಯ ೨ ನ್ನು ನೋಡಿ

164 ಅಧ್ಯಾಯ ೨೧ ನ್ನು ನೋಡಿ.

[Correctness] ರಾಜನೀತಿಯಲ್ಲಿಯೋ[165] ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಇರುವ ಸಾಧುತ್ವದ ವಿಧದ್ದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೇ ಎರಡು ವಿಧವಾದ ದೋಷಗಳು ಸಂಭವಿಸಬಹುದು: ಒಂದು ಆ ಕಲೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿಯೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ, ನಿರೂಪಣಾಶಕ್ತಿಯ ಅಭಾವದಿಂದ ವಿಫಲನಾದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ದೋಷ ಅವನ ಕಲೆಯದೇ. ಆದರೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದರಿಂದ[166] (ಉದಾ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಕುದುರೆಯೊಂದು ಅದರ ಬಲಗಾಲುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮುಂಚಾಚಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು) ಆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ (ಎಂದರೆ, ವೈದ್ಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ) ದೋಷ ಅಥವಾ ಇನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ರೀತಿಯ ಅಸಂಭಾವ್ಯಗಳು ಅವನ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದರೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ದೋಷವು ಕಾವ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲತತ್ವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಷಯ ವಾಗಿರುವ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಕೊಡುವ ಸಮಾಧಾನಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು

ಕವಿಯ ಕಲೆಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಟೀಕೆಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವು

---

165 ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ ಅದು ಸಮಾಜಧರ್ಮ, ಲೋಕನೀತಿ, ಮತ್ತು ವ್ಯೆಯಕ್ತಿಕ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ಅಥವಾ ಒಥೆಲೋ ಮಹತ್ತಾದ ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದು ಆದರೂ ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ "ನಾಯಕ"ರೆನಿಸಬಹುದು

166 ಎಂದರೆ ಅವನ ಮೂಲಭಾವನೆಯೇ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ಅವನ ದೋಷವು ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮುಂದೆ ಹೇಳುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆ ಯೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಬುಗಳಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಡಿಮೆಯಾದ ದೋಷ. ಆ ದೋಷವು ಕಲೆಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರ (Zoology)ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಇಂದಿನ "ಅನನುಕರಣ" (Non-representational) ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು

ವೆಲ್ಲವೂ ದೋಷಗಳು. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಅವು ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ—(ನಾವು ಆ ಉದ್ದೇಶದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ) ಅವು ಆ ಕೃತಿಯ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾಗದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅದ್ಭುತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ–ಅವು ಸಮರ್ಥನೀಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಕ್ಟರನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟುವ ಸಂಗತಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಯಥಾರ್ಥತೆ [Technical Correctness] ಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸದೆ, ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದೆನಿಸಿದರೆ, ಆಗ ಆ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬಾರದು, ಏಕೆಂದರೆ ವರ್ಣನೆಯು, ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೋಷ ವರ್ಜಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವ ದೋಷವು ಕಾವ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದೋ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿಯೋ ಎಂದು ಕೂಡ ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ, ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಂಬುಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಲೆಗಾರನಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾದ ದೋಷ.

ಕವಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೆ, ಆ ವಸ್ತುವು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಈ ಉತ್ತರವು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನು ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರದಂತಹುದು ತಾನು ಜನರನ್ನು ಅವರು ಇರಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ[167] ಚಿತ್ರಿಸಿದನೆಂದೂ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಅವರು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದನೆಂತಲೂ ಹೇಳಿದನು ಆದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯು ಯಥಾರ್ಥವಾಗದೆಯೂ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಇರಬೇಕಾದ ರೂಪದ್ದೂ ಆಗಿರದಿದ್ದರ, ಆಗ ಅದು ಲೋಕಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದೇವತೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಗಳು ಕ್ಸೆನೊಫಾನನು[168] ಭಾವಿಸುವಷ್ಟು

---

[167] ಎಂದರೆ ಅವರ ಆದರ್ಶರೂಪವನ್ನು

[168] ಕ್ರಿ ಪೂ. ೬ ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದಾರ್ಶನಿಕ ಕ್ಸೆನೊಫಾನನು ಹೋಮರನ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಹೋಲುವ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನೈತಿಕ ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಮತವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದನು ಆದರೆ ಕವಿಯು ತಾನು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಭಾವನೆಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಸಮ್ಮತವಾಗಿದ್ದುವು.

ತಪ್ಪಾಗಿರಬಹುದು — ಅವು ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಅಥವಾ ಹೇಳಲು ಉತ್ತಮವಾದುವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವು ಲೋಕಾಭಿಮತವಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ವಾಕ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯು ಹಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶಸ್ತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ: "ಅವರ ಈಟಿಗಳು ನೆಟ್ಟಗೆ ಅವುಗಳ ತುದಿಗಳು ನೆಲದ ಮೇಲಿರುವಂತೆ ನಿಂತಿದ್ದವು"; ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧಾನವು ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು; ಇಲ್ಲಿರಿಯದವರಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಅದು ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆ[169].

ಕಾವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ನುಡಿದಿರುವ ಅಥವಾ ನಡೆದಿರುವ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯೇ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಮಾತಿನ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪಗುಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ಆಡುವ ಅಥವಾ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅವನು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಅಥವಾ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಕಾಲ, ಅದರ ಸಾಧನ, ಮತ್ತು ಅದರ ಕರ್ತೃವಿನ ಉದ್ದೇಶ — ಎಂದರೆ ಮಹತ್ತಾದ ಪುಣ್ಯವೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸಲೋ ಅಥವಾ ಮಹತ್ತಾದ ಪಾಪವೊಂದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲೋ ಅವನು ಅದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆಯೇ ಎಂಬುದು — ಇವುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು

ಕವಿಯ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಉಳಿದ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು, (೧) ಕಾವ್ಯದ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದರಿಂದ· ಉದಾ **ಊರೇಯುಸ್ ಮೆನ್ ಪ್ರೋತೊನ್** ಎಂಬಲ್ಲಿ **ಊರೇಯುಸ್** ಎಂದರೆ ಹೋಮರನ ಅರ್ಥವು ಹೇಸರಕತ್ತೆಗಳು ಎಂದಲ್ಲದೆ ಪಹರೆಯವರು ಎಂದು ಇದ್ದಿರಬಹುದು[170]

---

[169] ಇಲಿಯಡ್ X ೧೫೨ ಈ ರೀತಿ ಈಟಿಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಗಾಬರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಹುದು ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಹೀಗೆಯೇ ಇದ್ದಿತ್ತೆಂದು ಕವಿಯು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು

[170] ಇಲಿಯಡ್ I ೫೦. "ಅವನು ಮೊದಲು ಹೇಸರಕತ್ತೆಗಳ ಮತ್ತು ವೇಗವಾಗಿ ಓಡುವ ಬೇಟೆನಾಯಿಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬಾಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟನು" ಅಪಾಲೋ ದೇವತೆಯು ಗ್ರೀಕರ ಮಧ್ಯೆ ರೋಗಗಳನ್ನು ಹರಡುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯದ್ದು. "ದೇವತೆಯೊಬ್ಬನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಇದು ಬಹಳ ತೃಣಪ್ರಾಯವಾದ ಕಾರ್ಯ"ವೆಂದು "ಹೋಮರನಿಗೆ ಯಮ"ನೆಂದೆನಿಸಿದ್ದ

ಡೋಲೊನನ ವಿಷಯವಾಗಿ **ಹೋಸ್ ರ್ಹ್ಹೀ ತೊಯ್ ಐದೊಸ್ ಮೆನ್ ಏನ್ ಕಕೊಸ್**[171] ಎಂದಿರುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನ ಅರ್ಥವು ಡೋಲೊನನ ದೇಹವು ವಿಕಾರವಾಗಿದ್ದಿತು ಎಂಬುದಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಮುಖವು ಸುಂದರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸುಂದರವಾದ ಮುಖವುಳ್ಳವನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕ್ರೀಟನರಲ್ಲಿ **ಯೂಐದೇಸ್** ಎಂಬ ಶಬ್ದವಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ **ಸೋರೊತೆರೊನ್ ದೆ ಕೆರೈಎ**[172] ಎಂದರೆ ಕುಡುಕರಿಗೋ ಎಂಬಂತೆ "ಮದ್ಯವನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿರುವಂತೆ ಬೆರಸು" ಎಂದಲ್ಲದೆ; "ಅದನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸ ಕೊಡುವಂತೆ ಬೆರಸು" ಎಂದಾಗಬಹುದು (೨) ಹೋಮರನ ಇತರ ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಉದಾ. "ಅಂದು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಎಲ್ಲಾ ದೇವತೆಗಳೂ, ಮನುಷ್ಯರೂ ಮಲಗಿದ್ದರು" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವ: "ಅವನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣನ್ನು ಟ್ರೋಜನರ ಪಾಳೆಯದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದಾಗ ಅನೇಕ ಸಲ ಕೊಳಲು ಮತ್ತು ಓಲಗಗಳ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟನು".[173] ಎಂಬುದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, "ಎಲ್ಲಾ" ಎಂಬ ಪದವು ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ "ಬಹಳ" ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ "ಎಲ್ಲಾ" ಎನ್ನುವುದು "ಬಹುತ್ವ"ದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಹೀಗೆಯೇ ಅವನ "ಅವಳೊಬ್ಬಳು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಏಕೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ಝೂಯಿಲಸನು ಇದನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಾಡಿದನು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಮೊದಲನೆಯ ಪದದ ಅರ್ಥ "ಪಹರೆಯವರು" ಎನ್ನುವುದು ಆದರೂ ಬೇಟೆನಾಯಿಗಳ ಖಂಡನೆಯು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ.

171 ಇಲಿಯಡ್ X ೩೧೬ "ದೇಹವು ಬಹಳವಾಗಿ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ವೇಗವಾಗಿ ಓಡುತ್ತಿದ್ದವನು" ಡೋಲೊನನ ದೇಹವು ಸರಿಯಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಅವನು ವೇಗವಾಗಿ ಓಡಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಕವಿಯ ಅರ್ಥ ಅವನ ಮುಖವು ದೋಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಿತು ಎಂದಷ್ಟೇ ಇರಬಹುದು

172 ಇಲಿಯಡ್ IX ೨೦೨

173 ಈ ಎರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಇಲಿಯಡ್ II ೧, ೨ (ಇದು ಇಲಿಯಡ್ X 1, 2 ಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿವೆ), ಮತ್ತು ಇಲಿಯಡ್ X 13, 14. ಎಲ್ಲರೂ ಮಲಗಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಯಾರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾವ

ವಾದುದು "ಏಕಮಾತ್ರ"ವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.[174] (೩) ಹಿಪ್ಪಿಯಸನು ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, ಪದವೊಂದನ್ನು ಓದುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ "ನಾವು ಅವನಿಗೆ ವರವಿತ್ತಿದ್ದೇವೆ" ಮತ್ತು "ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯದಿರು" ಎಂಬಲ್ಲಿರುವ ತೊಡಕನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬಹುದು[175] (೪) ವಿರಾಮಸ್ಥಾನ (Punctuation)ವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಗೆಹರಿಯುತ್ತವೆ. ಉದಾ. "ಹಿಂದೆ ಅಮರವಾಗಿದ್ದುವೆಲ್ಲಾ ಕ್ಷಿಪ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಮರ್ತ್ಯವಾದುವು, ಮತ್ತು ಶುದ್ಧವಾದುವು ಹಿಂದೆ ಸಂಕರವಾದುವು" ಎಂಬ ಎಂಪಿಡೋಕ್ಲಿಸನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ[176] ಅಥವಾ (೫)

---

[174] ಇಲಿಯಡ್ XVIII ೪೮೯ ರಲ್ಲಿ ಸಪ್ತರ್ಷಿಮಂಡಲವನ್ನು "ಅವಳೊಬ್ಬಳೇ ಸಮುದ್ರಸ್ನಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದರೆ ಅಸ್ತಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಅಂತಹ ಬೇರೆ ನಕ್ಷತ್ರಮಂಡಲಗಳೂ ಇವೆ ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಅಂತಹವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ಸಪ್ತರ್ಷಿಮಂಡಲ, 'ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು' ಏಕಮಾತ್ರದ ಒಂದು ವಿಧ, ಇಲ್ಲಿ ಜಾತಿಪದವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿವಾಚಕದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿದೆ (೨೧ ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ನೋಡಿ)

[175] "ಓದುವ ರೀತಿ" ಎಂದರೆ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಧ್ವನಿ, ಸ್ವರ ಮುಂತಾದುವು ಮೊದಲನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಯು ಇಲಿಯಡ್‌ನ ಎರಡನೆಯ ಸರ್ಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದೆ, ಆದರೆ ಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಪಾಠಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅಗಮೆಮ್ನಾನನನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಲು ಝ್ಯೂಸನು ಅವನಿಗೊಂದು "ಕೆಟ್ಟ ಕನಸ"ನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವಾಗ, ಆ ಕನಸಿಗೆ "ಅವನು ಮಹತ್ತಾದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುವಂತೆ ಅವನಿಗೆ ನಾವು ವರವಿತ್ತಿದ್ದೇವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಝ್ಯೂಸನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳಾಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು "ನೀನು ಅವನಿಗೆ ವರವನ್ನು ಕೊಡು" ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ಆಗ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವುದು ಕನಸೇ ಹೊರತು, ಝ್ಯೂಸನಲ್ಲ!

ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಇಲಿಯಡ್ XXIII ೩೨೭ "ನೆಲದಿಂದ ಆರಡಿ ಮೇಲೆ ಒಣಗಿಕೊಂಡಿರುವ, ಆದರೆ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯದಿರುವ, ಒಂದು ಓಕ್ ಅಥವಾ ಪೈನ್ ಮರದ ಬುಡವಿದೆ" ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಮೀರಿದ್ದೆಂದು ಕಂಡರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಮಹಾಪ್ರಾಣವೊಂದನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಿದರೆ, ಅರ್ಥವು ಹೆಚ್ಚು ನಂಬಲರ್ಹವಾದ (ಆದರೆ ಹೃದ್ಯತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾದ) "ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುವ" ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

[176] ಎಂಪಿಡಾಕ್ಲಿಸನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಮಾಣುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಅರ್ಥವು ಹಿಂದೆ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು ಈಗ ಸಂಕರವಾಗಿವೆ ಎಂದೇ ಅಥವಾ ಹಿಂದೆ ಸಂಕರವಾಗಿದ್ದವು ಈಗ ಶುದ್ಧವಾಗಿವೆ ಎಂದೇ? ಇದು ಓದುವವನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ

ಅನೇಕಾರ್ಥವುಳ್ಳಪದವೊಂದನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ "ರಾತ್ರಿಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ" ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ "ಹೆಚ್ಚಾಗಿ" ಎಂಬುದು.[177] ಅಥವಾ (೬) ಭಾಷಾಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ಕೊಡುವುದರಿಂದಾಗಬಹುದು. ನೀರು ಮತ್ತು ಮದ್ಯದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನಾವು "ಮದ್ಯ"ವೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ, ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೋಮರನು "ಹೊಸದಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ತವರದ ಚರಬಿಕಳಪೆ" ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.[178] ಕಬ್ಬಿಣದ ಕೆಲಸದವನನ್ನು ನಾವು "ಕಂಚುಗಾರ"ನೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಿಯಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ, ದೇವತೆಗಳು ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯದಿದ್ದರೂ, ಗಾನಿಮಿಡನನ್ನು ಝ್ಯೂಸನ "**ಮದ್ಯ** ವಾಹಕ"ನೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು. ಆದರೆ ಈ ಕೊನೆಯದನ್ನು ರೂಪಕದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವೆನ್ನಬಹುದು.[179]

ಆದರೆ ಒಂದು ಶಬ್ದವು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿರೋಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದ್ದಾಗಲೂ, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟುರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ: ಉದಾ. ಹೋಮರನ "ಕಂಚಿನ ಭರ್ಜಿಯು ಅಲ್ಲಿ ತಡೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು"[180] ಎಂಬಲ್ಲಿ "ಅಲ್ಲಿ ತಡೆಯಲ್ಪ

---

177 ಇಲಿಯಡ್ X ೨೫೩ "ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಬಹು ಮುಂದೆ ಚಲಿಸಿವೆ, ರಾತ್ರಿಯ ಎರಡು ಭಾಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಳೆದಿದೆ, ಆದರೆ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ ನಮಗುಳಿದಿದೆ" ಇದು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ ರೀತ್ಯಾ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇದರ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೊಂದು ದಾರಿಯಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾರ್ಥವಿದೆಯೆಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಅರ್ಥವು "ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಾತ್ರಿಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು" ಎಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

178 ಚರಬಿಕಳಪೆಗಳನ್ನು ತವರ ಮತ್ತು ತಾಮ್ರದ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಿಶ್ರಲೋಹವನ್ನು ತವರವೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು

179 ಅಮೃತ. ದೇವತೆಗಳು ಮದ್ಯ ಮನುಷ್ಯರು.

180 ಇಲಿಯಡ್ XX ೨೭೨ ಅಖಿಲಸನು ಹೆಫೆಸ್ಟಸನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕವಚವನ್ನು ತೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿನ್ನದ, ಎರಡು ಕಂಚಿನ, ಮತ್ತು ಒಳಕೊನೆಯ ಎರಡು ತವರದ, ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಐದು ಲೋಹದ ಪದರಗಳಿರುತ್ತವೆ ಈನಿಯಸನಿಂದ ಅವನ ಮೇಲೆ ಎಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಭರ್ಜಿಯು "ಎರಡು ಪದರಗಳನ್ನು ಹಾದು ಚಿನ್ನದ್ದರಲ್ಲಿ ನಾಟಿಕೊಂಡಿತು" ಎಂದು ಹೋಮರನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಚಿನ್ನವು ಅಲಂಕಾರದ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಹೊರಗಡೆಯದಾಗಿರಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಭರ್ಜಿಯು ಎರಡು ಪದರಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿದ್ದು ತಾನೆ ಹೇಗೆ? ಪ್ರಾಯಶಃ ಭರ್ಜಿಯ ತುದಿಯು ಚಿನ್ನದ್ದರ ಒಳಗಿನ ಎರಡು ಕಂಚಿನ ಪದರ

ಟ್ಟಿತು" ಎಂಬುದರ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಗಳೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಗ್ಲೌಕಾನನು ಹೇಳುವ ದೋಷ ದಿಂದ ಉತ್ತಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. "ಅವರು[181] ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಸಂಭವನೀಯವಾದ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಹಾಗಿರುವಂತೆ ನಿರ್ಣಯಿಸಿಬಿಟ್ಟು, ಅದರಿಂದ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯ ವಾಕ್ಯ ವೇನಾದರೂ ತಾವು ವಸ್ತುಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೆ, ತಾವು ನಂಬಿರುವುದನ್ನೇ ಕವಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಂತೆ ಭಾವಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಗ್ಲೌಕಾನನು[182] ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಕಾರಿಯಸನ[183] ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೋಮರನ ಮೌನವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಇಕಾರಿಯಸನು ಲಾಸಿಡೆಮೋನಿಯದವನು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಟೆಲಿಮಾಕಸನು ಲಾಸಿಡೆಮೊನಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವನನ್ನು ಸಂಧಿಸದೇ ಇದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ ಆದರೆ ನಿಜ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೋ ಸೆಫಾಲಿಯನ್ನರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂದರೆ, ಯೂಲಿಸಿಸನ ಹೆಂಡತಿಯು ಸೆಫಾಲಿಯನ್ನರ ಮನೆಯವಳು, ಅವಳ ತಂದೆಯ ಹೆಸರು ಇಕಾಡಿಯಸ್ ಎಂದಾಗಿದ್ದಿತು, ಇಕಾರಿಯಸ್ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾದುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಂದು ಪ್ರಮಾದ ವಿರಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, (೧) ಅಸಾಧ್ಯ [The Impossible] ವಾದುದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳ, ಅಥವಾ ಮೇಲ್ಮೆಯ,[184] ಅಥವಾ

ಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ 'ತಡೆದದ್ದು' ಮೇಲಿನ ಪದರದ ಚಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು

181 ಎಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು

182 ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ. ಹೋಮರನ ಮೇಲಿನ ಇವನ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಹಳ ಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು

183 ಇವನು ಯೂಲಿಸಿಸನ ಹೆಂಡತಿ ಪೆನೆಲೊಪೆಯ ತಂದೆ ಯೂಲಿಸಿಸ್ ಮತ್ತು ಪೆನೆಲೊಪೆಯರ ಮಗನಾದ ಟೆಲಿಮಾಕಸನು ಲಾಸಿಡೆಮೊನಿನಲ್ಲಿ ಇವನನ್ನು ನೋಡದೆಹೋದುದು (ಒಡಿಸ್ಸಿ iv) ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು.

184 ಎಂದರೆ "ವಸ್ತು ಇರಬೇಕಾದ ರೀತಿಯು," ಎಂದರೆ ಆದರ್ಶರೂಪದ.

ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ನಂಬಲಾಗದ ಸಾಧ್ಯತೆ [Unconvincing possibility] ಯುಳ್ಳದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ನಂಬಲಾಗುವ ಅಸಾಧ್ಯತೆ [Convincing impossibility] ಯುಳ್ಳದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದುದು.[185] ಝ್ಯುಕ್ಸಿಸನು[186] ಚಿತ್ರಿಸಿರುವಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಅವರು ಹಾಗಿರುವುದೇ ಉತ್ತಮವಾದುದು ಎಂಬುದು ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ, ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಗಾರನು ತನ್ನ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. (೨) ಅಸಂಭವನೀಯ [The Improbable] ವಾದುದನ್ನು ಅದು ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದರಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದರಿಂದಲೋ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಭಾವ್ಯತಾನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು. (೩) ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ (Dialectical argument) ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಯ ದೂಷಣ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಮೊದಲು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಹಿಂದೆ ತಾನೇ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೋ ಅಥವಾ ವಿವೇಕವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದನ್ನೋ ಅವನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ, ಅವನು ಅದೇ ವಿಷಯವನ್ನೇ, ಅದೇ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ,ಮತ್ತು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು ಆದರೆ ವಸ್ತು (Plot)ವಿನ ಅಸಂಭವನೀಯತೆಯಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರದ ನೀಚತೆ (Depravity) ಯಾಗಲೀ[187] ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಉಪಯೋಗವಾಗದೆಯೂ ಇದ್ದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, **ಮೀಡಿಯ**ದಲ್ಲಿ[188]

---

185 ಅಧ್ಯಾಯ ೨೪ ನ್ನು ನೋಡಿ

186 ಅಧ್ಯಾಯ ೬ ನ್ನು ನೋಡಿ.

187 ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕು (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫), ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ದೋಷಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಕೂಡಿರಬೇಕು

188 ಜೇಸನನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾದ ಮೀಡಿಯಳು ಏನೂ ತೋಚದೆ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಅಥೆನ್ಸಿನ ರಾಜನಾದ ಎಗ್ಯೂಸನು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಅವಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪವೇನೆಂದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆ ನಾಟಕ

ಎಗ್ಯೂಸನ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಭವನೀಯತೆ ಮತ್ತು **ಓರೆಸ್ಟಿಸ್**‌ನಲ್ಲಿ[189] ಮೆನೆಲೌಸನ ಅಲ್ಪತನ.

ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಆಕ್ಷೇಪಗಳು ಐದು ವಿಧವಾದ ದೋಷಗಳಿಂದ ಜನಿಸುತ್ತವೆ: ಆ ಆಕ್ಷೇಪವು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯವು (೧) ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೋ, (೨) ಅಸಂಭವವೆಂದೋ, (೩) ನೈತಿಕವಾಗಿ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೆಂದೋ, (೪) ಸ್ವವಿರುದ್ಧವೆಂದೋ, ಅಥವಾ (೫) ತಂತ್ರಶುದ್ಧಿ (Technical correctness) ಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದೋ ಇರುತ್ತದೆ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕು.

[ಅಧ್ಯಾಯ ೨೬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿದೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿ ಪಾಮರಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಅಭಿನಯವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಪಿಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆಗೊಡಬಹುದಾದುದರಿಂದಲೂ, ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅಸಂಸ್ಕೃತವಾದುದು, ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದುದು, ಪ್ರಾಕೃತವಾದುದು ಎಂದು ಅದನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು ಆದರೆ ಅದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ದೋಷವಲ್ಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಾಚನವೂ ಕೂಡ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿಯೂ, ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವು ಉಂಟಾಗಲು ಅಭಿನಯವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಓದುವಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಡೆಯಬಹುದು

ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನೇ ಉತ್ತಮವೆಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಆಹ್ಲಾದಕಾರಕಗುಣಗಳನ್ನೂ

ದಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ವದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಇದು ಜನಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸಮಾಪ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವವು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಇದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು "ಇದು ಹೀಗಾಯಿತೆಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಥೆಯಿದೆ" ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

189 ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ೧೫ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೂ ನೋಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೆನೆಲೌಸನನ್ನು "ಕಥೆಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗದ ಪಾತ್ರದ ನೀಚತನಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ"ವನ್ನಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ "ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯು ಹಾಗೆಯೇ ಇದ್ದಿತೆಂದು" ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ವಾದಿಸಬಹುದು.

ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ನಮ್ಮ ಹೃದಯಗಳ ಮೇಲೆ ಅದು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಯುತವಾದುದೂ ಹೌದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಆಕಾರವು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ರಸವು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂದ್ರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತಾಗುಣವೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ "ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅದು ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ" ಈ ಉದ್ದೇಶವು ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯುಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಮತ್ತು ೬ ಮತ್ತು ೭ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ—ಎಂದರೆ, ಕರುಣೆ, ಭಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಆನಂದವನ್ನು "ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ" ವಾದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಉಂಟುಮಾಡುವುದು

"ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಆನಂದವೂ" ಇದೇ ವಿಧವಾದುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಭಾವನೆಯು ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವೇ ಉತ್ತಮವಾದುದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವು ನೀಡುವ ಆನಂದವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂದ್ರವೂ, ತೀವ್ರವೂ, ಪ್ರಭಾವಯುತವೂ ಆದುದು "ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ" ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಪ್ರಾಯಶಃ ವೈನೋದಿಕ, ಭಾವಗೀತೆ, ಮತ್ತು ಶೋಧನೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದಿರಬಹುದು ಆ ಭಾಗವು ಕ್ರಿ ಶ ೪ ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿವೆ ಆದರೆ ಅದು ಈಗ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ]

ಅಧ್ಯಾಯ ೨೬

ಅನುಕರಣದ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಪ್ರಕಾರವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಅಥವಾ ರುದ್ರನಾಟಕವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದು. ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ (Vulgar) ವಾಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ತಮವಾದುದು ಮತ್ತು ಉತ್ತಮವರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಎಂದಾದರೆ, ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯುವರನ್ನೂ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಕಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಕೆಲವನ್ನು ಸೇರಿಸದೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರರು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೇ ಅನುಕೃತಗಳ[190] ಸತತವಾದ ಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ

[190] ಎಂದರೆ ನಟರು, ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರೂ, ಕಾವ್ಯವಾಚನಮಾಡುವವರು.

ವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಕುಶಲರಾದ ವೇಣುವಾದನಕಾರರು ಚಕ್ರದ ಎಸೆತ ವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ತಾವೇ ಉರುಳಾಡುತ್ತಾರೆ, ಮತ್ತು ಅವರ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯವು "ಸ್ಕಿಲ್ಲಾ"[191] ವಾಗಿದ್ದರೆ, ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಈ ವರ್ಗದ ಕಲೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಈಚಿನ ನಟರು ಅವರ ಹಿಂದಿನವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಿನ್ನಿಸ್ಕಸನು ಕಾಲ್ಲಿಪ್ಪಿಡೀಸನನ್ನು "ಕಪಿ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದನು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟು ಅತಿರೇಕದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಮಿನ್ನಿಸ್ಕಸನು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಪಿಂಡಾರಸನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಿತು[192] ರುದ್ರನಾಟಕವು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ನವೀನಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಟರು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇರುವಂತೆ ಇದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾದ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯದ ಸಹಾಯವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಸಂಸ್ಕೃತರಾದವರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕಲೆಯೆಂದಾದರೆ, ಅದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿಯೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೀಳಾದುದೇ

ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿದೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, (೧) ಈ ಆಕ್ಷೇಪವು ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲೆಯನ್ನು ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ಅವನ ಪ್ರದರ್ಶಕ [Interpreter][193] ನದನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಭಿನಯದ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಸೋಸಿಟ್ರಾಸನು ಮಾಡಿದಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಾಚನದಲ್ಲಿಯೂ, ಓಪುಸ್‌ನ ಮ್ನಾಸಿಥ್ಯೂಸನು[194] ಮಾಡಿದಂತೆ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ (೨) ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಕೂಡ ಖಂಡಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ

---

[191] ಸ್ಕಿಲ್ಲಾ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಮುದ್ರ ರಾಕ್ಷಸ ಇದಕ್ಕೆ ಆರು ತಲೆಗಳು ಇದರ ಕಾಲುಗಳು ಹಾವುಗಳು ಮತ್ತು ಗುರುಗುಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ನಾಯಿಗಳು ಗ್ರೀಕರ ವಾದ್ಯಸಂಗೀತವು 'ಅನುಕರಿಸುವ' ಅಭಿನಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಒಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ ಸ್ಕಿಲ್ಲಾದ ಅಥವಾ ಚಕ್ರದೆಸೆತಗಳಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಜನಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು

[192] ಮಿನ್ನಿಸ್ಕಸನು ಈಸ್ಕಿಲಸನ ನಟರುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ, ಕಾಲ್ಲಿಪ್ಪಿಡೀಸನು ಅವನ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವನು ಪಿಂಡಾರಸನು ಯಾರೆಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

[193] ಎಂದರೆ ನಟ, ಗಾಯಕ ಮುಂತಾದವರು

[194] ಇವರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಏನೂ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ.

ವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ದೂಷಿಸಬಾರದು ಕೀಳು ತರದ ನಟರದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು ಕಾಲ್ಲಿಪ್ಪಿಡೀಸನ ಮತ್ತು ಇಂದು ಇತರರ ಮೇಲಿನ ದೂಷಣೆಯ ತತ್ತ್ವವು ಇದು· ಅವರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಗಳು ಕುಲೀನರಂತಿಲ್ಲ. (೩) ಮಹಾ ಕಾವ್ಯದಂತೆಯೇ, ರುದ್ರನಾಟಕವು ಕೂಡ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ತನ್ನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಓದುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಅದರ ಗುಣವು ಗೋಚರವಾಗು ತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಈ ಅವಗುಣವು ಅದರ ನೈಜವಾದ ಅಂಶವಲ್ಲ

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಾವು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದುದು, (೧) ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನೆಲ್ಲಾ (ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವಾಗಿದೆ) ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತ (ನಾಟಕದ ರಂಜನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ಅಂಶ) ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ [Spectacle] ಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಣನೀಯವಾದ ಅಧಿಕಾಂಶವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ (2) ನಾಟಕದ ಅನುಕರಣದ ಯಥಾರ್ಥತೆಯು ಅದನ್ನು ಆಡುವಾಗಿರುವಷ್ಟೇ ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. (3) ರುದ್ರಾನುಕರಣವು ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಲ್ಪವಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಇದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಅನುಕೂಲ, ಏಕೆಂದರ ದೀರ್ಘ ಕಾಲಾವಕಾಶದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಶಿಥಿಲವಾದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಸಾಂದ್ರವಾದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚು ಆಹ್ಲಾದಕರ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಈಡಿಪಸ್**ನ್ನು ನೋಡಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು **ಇಲಿಯಡ್**ನ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ ವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ (೪) ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕರ್ತೃಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಅನೇಕ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿಷಯವನ್ನೊದಗಿಸುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ ಇದರ ಪರಿ ಣಾಮವೇನೆಂದರೆ ಅವರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಮೊಟಕಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರ ತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಅದು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾಕವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಘಟಿತವಾಗಿರು ತ್ತದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. **ಇಲಿಯಡ್** ಮತ್ತು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಗಳು

ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿವೆ. ಆದರೂ ಹೋಮರನ ಈ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂವಿಧಾನವೂ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಪೂರ್ಣವೂ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ ಕಾರ್ಯವಾಗಿಯೂ ಆಗಿವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಹೀಗೆ ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಮತ್ತು ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ (ಕಾವ್ಯದ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವುದೋ ವಿಧದ ಅಥವಾ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಆನಂದವನ್ನೂ ಕೊಡದೆ, ನಾವು ಹೇಳಿರುವ[195] ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ವಿಧದ್ದನ್ನೇ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ) ಅದು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದು ಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಕಾರವಾಗುವುದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ — ಈ ಎರಡು ಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳು; ಅವುಗಳ ಅಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತು ಸ್ವರೂಪ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಲು ಮತ್ತು ವಿಫಲವಾಗಲು ಕಾರಣಗಳು; ವಿಮರ್ಶಕರ ಆಕ್ಷೇಪಗಳು, ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಸಮಾಧಾನಗಳು — ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಂತೂ ಇಷ್ಟಾಯಿತು.

---

[195] ಅಧ್ಯಾಯ ೧೪ · ರಲ್ಲಿ "ಕವಿಯು ನೀಡಬೇಕಾದ ಆನಂದ ಅನುಕರಣದ ಮೂಲಕ ಕರುಣ ಮತ್ತು ಭಯಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ಆನಂದ" ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರಸವೂ ಇದೇ ಗುಣದ್ದೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ

ಅನುಬಂಧ ೧

ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳು

೧ ಅನುಕರಣ

ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇತ್ತಿರುವ ಕಾಣಿಕೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯ ಮೂಲ್ಯವಾದುದು ಅವನು ಕಾವ್ಯಾನುಕರಣವನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಎಂದು ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅವನ ವಿವರಣೆಯ ರೂಪಲಕ್ಷಣಗಳ, ಗುಣ ದೋಷಗಳ, ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದರೂ ಅದರ ಬೆಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿಯು ಪಟ್ಟಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ನವೀನ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿದೆ ಅನುಕರಣವು ನಾಟ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣ ಎಂಬ ವಾದದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅದು ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದುದೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ವಾದದವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸ ಬೇಕು

ನಾವು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳುವ ನಿಲುವು ನಾವು ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಹೊಂದಿರುವ ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವ ನಾದರೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥಾನ ಮಾನಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅವನ ಜೀವನದರ್ಶನದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಟಿ ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಹೇಳಿರುವುದು ಸಾಧುವಾಗಿದೆ. ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಾಗಿದ್ದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನ ಒಟ್ಟು ದರ್ಶನದ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಚಯವಾದರೂ ಬೇಕು; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಂದೇಹ ಗಳಿಗೀಡಾಗುತ್ತದೆ; ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಯಾವುದೋ ಅಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶ ವೊಂದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಆಧುನಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾದಿತಪ್ಪಿವೆ ಎಂದು ಗಯುಟೆಯು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದ ರಿಂದ ಅನುಕರಣ, ಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಾವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳ ನೆರವನ್ನೂ ಕೋರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಣದ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ಪದದ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲಪದ **ಪೊಯಿಸಿಸ್** ಎಂಬುದು ಆ ಪದದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ' ಮಾಡುವುದು,' ' ನಿರ್ಮಿಸುವುದು,' ' ರಚಿಸುವುದು ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ಈಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಪದಶಃ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ:

" ಮಹಾಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣ, ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕನಿರ್ಮಾಣ, ಹಾಗೆಯೇ ವೈನೋದಿಕ ಮತ್ತು ಡಿಥಿರಾಂಬ್‌ನಿರ್ಮಾಣ, ಮತ್ತು ವೇಣುವಾದನ ಮತ್ತು ವೀಣಾವಾದನಗಳ ಬಹುಭಾಗ—ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ವಾಸ್ತವ ವಾಗಿ (ನಿರ್ಮಾಣಗಳಲ್ಲ, ಆದರೆ) ಅನುಕರಣಗಳು."

ಈ ಅನುವಾದವು ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ. **' ವೇಣೀಸಂಹಾರ '**ವನ್ನು ಅಥವಾ **' ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ '**ವನ್ನು ರಚಿಸಿದ, ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕವಿಯು ನಿಜವಾದ ವೇಣೀಸಂಹಾರವನ್ನೋ, ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣವನ್ನೋ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಅವುಗಳ ಅನುಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಶಿವನನ್ನೋ ವಿಷ್ಣುವನ್ನೋ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ, ರೂಪಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಶಿವ ವಿಷ್ಣುಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅನುಕೃತಿ ಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಾರರು " ಅನುಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ " ಎನ್ನುವ ಬದಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವರು " ಪೆರಿಕ್ಲಿಸನನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ " " ಟ್ರಾಯ್‌ನ ದಹನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ " ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಾರೂಢಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಆಟದ ಸೈನಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವವನನ್ನು " ಲೋಹದಿಂದ ಅವನು ಸೈನಿಕರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ " ಎಂದು ಗ್ರೀಕ್‌ಭಾಷೆ ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಕೂಡ ಚಿನ್ನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ, ಅಮೃತಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವನನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸು ವುದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವು ಇದು: ಕಲೆಗಾರನು " ನಿರ್ಮಾತೃ " ವೇನೋ ಹೌದು; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಅವನು ನಿರ್ಮಿಸು ವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಅನುಕೃತಿಯನ್ನೇ ಹೊರತು ನಿಜವಸ್ತುವನ್ನಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ನಿಜವಾದ ಗೃಹ ಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ಅನುಕೃತಿಗಳನ್ನಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕವಿಯು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಂತೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದೇ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯಗಳು. ಹೋಮರನು "ಷಡ್ಗಣಪಾದಿ ಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ" ಮತ್ತು ಅವನು "ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ಕೋಪವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ" ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ವೃತ್ತಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ ಕವಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಎಲಿಗೇಯಿಕ್-ಕವಿ, ಅಯಾಂಬಿಕ್-ಕವಿ ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೂ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಿತು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು "ಭಾರತವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದೂ, "ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದೂ ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಷಟ್ಪದಿಕಾರರು, ರಗಳೆಯ ಕವಿಗಳು, ವಚನಕಾರರು ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಧದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಧುವಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ ನಾವು ಕವಿಗಳನ್ನು "ನಿರ್ಮಾತೃ" ಗಳೆನ್ನಬೇಕಾದುದು ಅವರ ಅನುಕರಣ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದಲೇ ವಿನಾ ಅವರ ಪದ್ಯರಚನೆಯಿಂದಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಕವಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ಮಾತೃವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಅನುಕರ್ತೃ; ಅವನ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ಮಿತಿ ಒಂದು ಅನುಕೃತಿ; ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಾಪಾರ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ

ಅನುಕರಣವು ಕವಿಯ ಸಾಧನ. ಅವನು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳಾದರೋ ಜನಗಳ "ಶೀಲ, ಭಾವ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳು," ಅಥವಾ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ **ಏಥೇ, ಪಾಥೇ, ಪ್ರಾಕ್ಸೈಸ್. ಏಥೇ** ಎಂದರೆ ಜನಗಳ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಪ್ರಕೃತಿ **ಪಾಥೇ** ಎಂದರೆ ಅವರ ಭಾವಗಳು, ಅನುಭವಗಳು. **ಪ್ರಾಕ್ಸೈಸ್** ಎಂದರೆ ಜನಗಳು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳು, ಆಚರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಆಗುಹೋಗುಗಳೂ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳೂ ಕೂಡ "ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿರ್ನಾಟ್ಯಂ" ಎಂಬ ಧನಂಜಯನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿರುವ "ಅವಸ್ಥೆ." ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ "ಅನುಕರ್ತೃವು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳು ಜನಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳು" ಎಂಬಲ್ಲಿಯೂ "ಕಾರ್ಯ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಈ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವಿದೆ ಅದು ಜನಗಳು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಿಗೆ ಸಂಭವಿಸುವ, ಒದಗುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ "ಲೋಕವೃತ್ತ," ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೇಳಿರುವ "ಲೋಕಚರಿತ," ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಜೀವನ.

ಕಾವ್ಯವು ಜೀವನದ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಅದು ಜೀವನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಮಾತ್ರವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪದವನ್ನು

ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವನು ಕಾವ್ಯದ "ನಿರ್ಮಾಣ ಶಕ್ತಿ"ಗೆ, "ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿ"ಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬೆಲೆಯಿತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಆಧಾರವು ಸಾಲದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದುಬಗೆಯ ಅನುಕರಣ ಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆದಮಾತ್ರದಿಂದ ಅದು ಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಹೋಮರನ **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯನ್ನು ಅಲ್ಕಿಡಮಾಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕನ್ನಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿರುವ ಬದಲು, ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು **ಪೊಯಿಸಿಸ್** 'ನಿರ್ಮಾಣ' ಎಂದು ಮೊದಲು ಕರೆದು, ಅನಂತರ ಈ ನಿರ್ಮಾಣವು ನಮ್ಮ ನಿಜ ಜೀವನದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ನಿರ್ಮಾಣವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಿಜವೂ ಹೌದು, ಏಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯನಿರ್ಮಾಣವು ಅನುಕೃತಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ

ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಖಚಿತವಾದ ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವಸ್ತು ಅದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಪಡೆದಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯೈಕ್ಯವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಐಕ್ಯತೆಯು ಒದಗುವುದು ಘಟನೆಗಳು ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿರುವಾಗಲೇ ಈ ಗುಣಗಳು ನಮ್ಮ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾನವ ಜೀವನವು ಸಮಗ್ರವೂ ಅಲ್ಲ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಭಾವವೂ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗುವುದು ಅಸಂಭವವೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅಗಧಾನನು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇವಾವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆಗಲೂ ಅವನು ಮೂಲದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆಯೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಬಾರದು. ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಮತ್ತು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಮಾಡಲೂಬಹುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಯು ಜನಗಳನ್ನು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು.

ಅವರು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಮರಾಗಿ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮರಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮರನ್ನಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಆದೇಶ ನೀಡುತ್ತಾನೆ

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಯ ಕರ್ತವ್ಯವು ಸಂಭವಿಸಿರುವ ಸಿದ್ಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ, ಆದರೆ ಸಂಭಾವ್ಯವಾದ, ಸಾಧ್ಯವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಭಾವನಾವಿರಹವಾದ, ನಂಬಲಾಗದ ಸಿದ್ಧ ನಿಜವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಅಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗಲೂ ಕವಿಯು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಜೀವನದ ಅನುಕರಣವೇ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಇನ್ನಾವ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೇವಲ ಕಾಲಾನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ ಕಾರಣಾನುಪೂರ್ವಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸದಂತೆ ವಸ್ತುಗಳ ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಸಿದ್ಧವಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕರೂಪ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಅವುಗಳ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳನ್ನು, ಜಾತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವನದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾದುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಅಂಕಿತನಾಮಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವು ಆದರ್ಶರೂಪಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳೇ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸರಿ, ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡವೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಮಾನದಂಡವೂ ಬೇರೆಯಾದುವು ಎಂದು ಇಪ್ಪತ್ತೈದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣುಜಿಂಕೆಗೆ ಕೊಂಬಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯದಿರುವುದು ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥವೊಂದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಪದ ವನ್ನು ಅದರ ರೂಢ್ಯರ್ಥದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾದ ಅರ್ಥವೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಪ ಯೋಗಿಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರ್ಮಿತಿ, ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಒಂದು ವಿಧದ "ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ" ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗಿನ ಅರ್ಥವೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. "ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯಾಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನು ಕೀರ್ತನಂ" ಎಂಬ ಭರತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಅನುಕೀರ್ತನ, ಅನುಕಾರ ಎಂದರೆ ಸದೃಶಕರಣವಲ್ಲ, ಅನುವ್ಯವಸಾಯ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿದ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ಮಾನವ ಜೀವನದ ಆದರ್ಶ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಅನುಕರಣತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದವನಾಗಲೀ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯ, ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಅನ್ವಯಿಸಿದವನಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲ ಅದು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಹಳೆಯದಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋವಿನಲ್ಲಂತೂ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ವಿಪುಲವಾಗಿಯೂ, ವಿವಿಧವಾಗಿಯೂ ನಡೆದಿದೆ. ಅವನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಗಳು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಕೃಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ಪಡೆದಿವೆ. ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳೆಂದರೆ ಭಗವಂತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಆದರ್ಶ ರೂಪಗಳೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಉಳಿದವೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳ ಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು, ಅನು ಕೃತಿಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ವಿಶ್ವ ಸಂಸಾರವೇ ಒಂದು ಮಹತ್ತಾದ ಅನುಕೃತಿ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿ, ಮಾನವ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳ ಅನು ಕೃತಿಗಳೇ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯವಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅವು ತ್ಯಾಜ್ಯವೆನಿಸಿದರೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲೇ ತರತಮಭಾವವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮೀಪ್ಯವು ಅವುಗಳ ಗ್ರಾಹ್ಯಾಗ್ರಾಹ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ದಾರ್ಶನಿಕನೂ, ರಾಜಕಾರಣಿಯೂ ಅನುಕರ್ತೃಗಳಾದರೂ ಅವರು ಪೂಜ್ಯರೇ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಅನುಕರಿಸುವುದು ವಿಶ್ವದ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು. ಇತರ ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳು ಹಾಗಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವು ತ್ಯಾಜ್ಯ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಾದುದು ಕಾವ್ಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ.

ರಿಪಬ್ಲಿಕ್‌ನ ಹತ್ತನೆಯ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ

ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗಟ್ಟಿದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಆ ಗ್ರಂಥದ ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ವಿಭಾಗಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ವಾದ ಈ ರೀತಿ ಯಾಗಿದೆ. ಬಡಗಿಯೊಬ್ಬನು ಒಂದು ಮಂಚವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದಾಗ, ಅವನು ಮಂಚದ ಮೂಲರೂಪದ ಅನುಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಒಂದು ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮಲಗುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಉದ್ಯಮವು ಸಾರ್ಥಕವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಮಂಚದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಕಾರನೊಬ್ಬನು ರಚಿಸಿದಾಗ, ಅವನು ನಿಜವಾದ ಮಂಚವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಶ್ರಮವು ನಿರರ್ಥಕ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ಮಂಚದ ಮೂಲರೂಪ ವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಂಡಿರುವ ರೂಪ ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ತನಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಕಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತಹ ಚಿತ್ರದಿಂದ ನಮಗೆ ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲೀ ಮಂಚದ ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನವಾಗಲೀ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಕೇವಲ ಭ್ರಾಂತಿ ಮೋಹಗಳಿಗೀಡಾಗು ತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ತ್ಯಾಜ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಸೊಕ್ರೆಟಿಸ್.

ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಇದೆ. ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಸತ್ಯವಾದ, ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವೂ ಉಂಟು ಆದರೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯವರುಂಟು. ಅವರು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಲ್ಪಿತವಾದುವು, ನಿಜವಾದುವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವರು ಅದನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರ ಚಿತ್ರಣ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ದೂರವಾಗಿದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುವ ನಟರು ತಾವು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರ ಗಳ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸದಿದ್ದರೂ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ, ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಹಾನಿಕರ ವಾದುದು. ಈ ಭಾವನೆಯು ಪ್ಲೇಟೋವಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಗ್ರೀಸಿನ ಇತರ ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೂ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ಲೂಟಾರ್ಕನು ಬರೆದಿರುವ ಸೋಲೋನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ದಾರ್ಶನಿಕನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಧಾರವು ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಜೀವಮಾನ ವೊಂದು ಸಾಕಾಗದಿರುವಾಗ, ಕವಿಗಳು ಸರ್ವಜ್ಞರಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೂ

ಉಪದೇಶಗಳನ್ನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ದೇವತೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವ, ರಾಜನೀತಿ, ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ, ಸಮಾಜರಚನೆ, ಯುದ್ಧತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಹೋಮರನ ವರ್ಣನೆಗಳು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವು ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳು ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಕಲ್ಪನೆಗಳನು ಬಿತ್ತಲೂ, ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹರಡಲೂ ಉದ್ಯುಕ್ತ ರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಭಾವ ಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಅವರ ವಿವೇಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ನೈತಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ, ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಅಪಾಯ ಕರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕವಿಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಹೊರದೂಡಬೇಕು.

ಇದು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ವಾದಸರಣಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದು ಅವರ ಅನುಕರಣಗುಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವರು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳು ಕಲ್ಪಿತ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ, ಅವರ ಪ್ರಭಾವ ಅನೈತಿಕ ಎಂದು ಇದನ್ನು ನಾವು ಪ್ಲೇಟೋ ವಿನ **ನ್ಯಾಯಗಳು** ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕವಿಗಳು ಅನುಕರಿಸುವುದೂ ಆದರ್ಶ ವಿಶ್ವಸಾಧಾರಣ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮೊದಲನೆಯ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ತನ್ನ ಶೋಧನಾವಾದದಿಂದ ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಿಚಾರರೀತಿಯು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ರೀತಿಯಷ್ಟು ಗಗನಗಾಮಿ ಯಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವೂ, ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವೂ ಆಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಜ್ಞಾನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿ ಸಿದನು· ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನಪ್ರಧಾನ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನಕಾಂಡದವು ಅಧಿಭೌತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಗಣಿತ, ಮತ್ತು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನ ಅಥವಾ ಕರ್ಮಕಾಂಡ ದವು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜನೀತಿ; ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾಂಡದವು ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಗುಣವಿದೆ. ನಿರ್ಮಾಪಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ, ಎಂದರೆ ಕಲೆಗಳ, ಅಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವೇ ಅನುಕರಣ.

ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಎಂದು ಮೊದಲು ವಿಭಾಗಿಸಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅವುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಗುಣ ಅನುಕರಣ. ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಅಂಶವೂ ಅದೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ಮಾನವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ

ಗುಣವೇ ವಿನಾ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣವು ಮಾನವನ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು "ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ತನ್ನ **ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿಯೂ (II. 2), **ವಾಯುಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿಯೂ (IV 3) ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಇದು ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಡಿರುವ ಮಾತು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಲೆಗಳು ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ, ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವು ಪ್ರಕೃತಿಯು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯು ಪೂರ್ಣಮಾಡಲಾಗದುದನ್ನು ಕಲೆಯು ಒಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಮಾಡುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು **ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ (II. 8) ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಒಂದು ಮನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನು ಆ ಮನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ಯಾವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದೇ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು, ಕಲೆಗಳೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದಾದರೆ ಅವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ.

ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳಿಗೂ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಅನುಕರಣ ಸಾಧನಗಳು ಬೇರೆ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಫಲವೂ ಬೇರೆ ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳಷ್ಟೇ ಜೀವನದ ಅನುಕೃತಿಗಳು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ಮತ್ತು ದ್ರವ್ಯಗಳ ಸಮಷ್ಟಿಯಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಪ್ರಕೃತಿನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅದರ ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲಾದರೋ ಕಲೆಗಾರನು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ ರೂಪ ಮತ್ತು ದ್ರವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪದ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಕಲೆಯ ದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ, ಎಂದರೆ ಅನುಕರಣಸಾಧನಕ್ಕೆ, ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿಜಜೀವನದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನ ಅಥವಾ ರಾಮನ ರೂಪದ ಸ್ವಲ್ಪಭಾಗವನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಕರಣ ಸಾಧನಗಳಾದ ವರ್ಣ, ಶಿಲೆ, ಶಬ್ದ, ಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಲಲಿತ ಕಲೆಯ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಗುಣ.

ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಸಾಧನಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಮನುಷ್ಯನ

ದೇಹವನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಹುಣ್ಣುಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಗುಣವಾಗುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಆದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ವೈದ್ಯಕಲೆಯು ಅದರ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದಾದರೂ, ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಉದ್ದೇಶಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ರಾಜ್ಯಕಲೆಯ ನೆರವುಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳ ಗುರಿ "ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕೊರತೆಗಳ ಪೂರಣ" ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ರಾಜನೀತಿ**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ

ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುರಿಯು ಈ ಬಗೆಯದಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಟು ಅನೇಕ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಿಜಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳ ಗುರಿಯಾದರೆ, ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಗುರಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಪ್ರಯೋಜಕಕಲೆಗಳಂತೆ ಇನ್ನೊಂದರ ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತ ವಾಗಿರುವ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲ ಅವು ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರಗಳು, ಸ್ವಾಂತವಿಶ್ರಾಂತಗಳು. ಅವುಗಳ ಫಲವೂ ಸಹ ಆ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಆನಂದ. ಆನಂದವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜೀವನದ, ಉದಾತ್ತಜೀವನದ, ಆದರ್ಶಜೀವನದ ಒಂದು ಗುಣವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸುವ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಗಂಭೀರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಮರ್ಶಾಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋದು ದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ವನ್ನಾಗಿಮಾಡಲು ಮೊದಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವರು ಭಾಷಣಕಾರರು, ಮತ್ತು ಭಾಷಣಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನು ಕರಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಯಾವು ದಾದರೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಯಾರಾದರೂ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನೋ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಂತೆಯೇ ಬರೆಯತೊಡಗುವುದು ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲವಾಯಿತು. ಈ ಭಾವವನ್ನು ಐಸೋಕ್ರೆಟಿಸನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಡಯೋನೈಸಿಯಸ್, ಸಿಸಿರೋ, ಕ್ವಿಂಟಿಲಿಯನ್, ಲಾಂಜಿನಸ್, ಪ್ಲುಟಾರ್ಕ್, ಡೆಮೆಟ್ರಿಯಸ್, ಹಾರೆಸ್ ಮುಂತಾ

ದವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾದುದರಿಂದ ಅನುಕರಣವೆಂದರೆ ನಿರ್ಮಾಣಗುಣರಹಿತವಾದ ಅನುಸರಣವೆಂಬ ನಿಕೃಷ್ಟಾರ್ಥವು ಒದಗಿತು. ರೆನೈಸಾನ್ಸಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪದವು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವು ಫಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗೌರವವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊದಗಿದ ನಿಕೃಷ್ಟಾರ್ಥದ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವೂ ಕೂಡಿತು. ಆದರೆ ಈ ಶತಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಚೆ, ಡ್ಯೂಯಿ, ಸಂತಾಯನ, ಮ್ಯಾಕ್ಕೀನ್, ಕ್ರೇನ್ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಅದು ಪುನಃ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಪ್ರೌಢವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೂ ಬರತೊಡಗಿವೆ.

೨ ರುದ್ರನಾಟಕ

ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕರ ಹಿರಿಯ ಕಾಣಿಕೆ ಅವರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವರ ಅಷ್ಟೇ ಹಿರಿಯ ಕಾಣಿಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ರುದ್ರನಾಟಕವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯ ದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯ ವೊಂದರ ಅನುಕರಣ; ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು; ಅದು ಅಭಿನಯರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಕಥನರೂಪ ದಲ್ಲಿರಬಾರದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವನೆಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು"

ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಇಂದು ರುದ್ರನಾಟಕವೆಂದರೆ ಅದು ದುರಂತವೋ, ದುಃಖಾಂತವೊ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸೂಚನೆಯುಕೂಡ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲದೆ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಶೇಷಲಕ್ಷಣಗಳು ಎರಡು. ಮೊದಲನೆಯದು ಅದರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಎರಡನೆಯದು ಭಯ ಕರುಣೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಇವೆರಡೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ

ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಎಂದರೆ ಹಿರಿದಾದುದೂ, ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದೂ, ಗೌರವಪಾತ್ರವೂ, ಪೂಜ್ಯವೂ ಆಗಿರುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಗ್ರೀಕಿನ ಮೂಲಪದದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುಣವು ಇದೇ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ **ನ್ಯಾಯಗಳು** ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದಾರ್ಶನಿಕರು ರುದ್ರಕವಿಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ತಾವೇ ನಿಜವಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ರುದ್ರಕವಿಗಳೆಂದು ವಾದಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಪದವನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ

ಸಲುವಾಗಿಯೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಉದಾತ್ತರಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉನ್ನತರಾಗಿ, ಉತ್ತಮರಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯು ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾಗಿ ಪ್ರೌಢವಾಗಿರಬೇಕಾದುದೂ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಅವನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದನೆಂಬುದೂ ಒಂದು ವೈನೋದಿಕಕ್ಕೂ ರುದ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಒಂದು ಸುಖಾಂತವಾಗುವುದಾಗಲೀ ಇನ್ನೊಂದು ದುಃಖಾಂತವಾಗುವುದಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ವೈನೋದಿಕದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಮಹಾಕವಿಯೂ ಮಹತ್ಪಂಡಿತನೂ ಆಗಿದ್ದ ಮಿಲ್ಟನನು ತನ್ನ **ಸ್ಯಾಮ್ಸನ್ ಅಗೋನಿಸ್ಟಿಸ್** ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅತಿ ಗಂಭೀರವಾದ, ಬಹಳ ಬೆಲೆಯಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ, ಆಧುನಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಗ್ರೀಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಗಾಂಭೀರ್ಯವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಎಂದಾಯಿತು

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ; ಅದರ ಉದ್ದೇಶ, ಪ್ರಭಾವ ಭಯ ಕರುಣೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಈ ಎರಡು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೃತಿಯು ರುದ್ರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಯಾವ ವಿಧದ ಘಟನೆ, ಸಂಗತಿಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆಯೋ ಅವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಉಪಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಲೂಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು **ಕಾವ್ಯವಿಮಾಮಾಂಸೆ**ಯ ಹದಿಮೂರು, ಹದಿನಾಲ್ಕು, ಹದಿನೈದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತವಾದ, ಉತ್ತಮವಾದ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಸುಖಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೀಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ದುಃಖಾಂತ ಅಥವಾ ದುರಂತವು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಅನುರೂಪವಾದುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರುದ್ರತೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ದುರಂತವಸ್ತುವೇ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಾಯಕವಾದುದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗಿದ್ದರೂ ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಮರ್ಶಕ

ರಿಗೆ ಅದು ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ತನ್ನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ದುರಂತಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದುದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸರಿಯಲ್ಲ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಮಾಡಿರುವುದು ಸರಿ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವಲ್ಲಿ ಅದು ಅವನ ಸ್ವಂತವಾದ, ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೆಂದು ತೋರಿದ್ದ ಮತವೊಂದನ್ನು ಅವನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅವನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನೆದುರಿಗಿದ್ದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ದುರಂತ, ದುಃಖಾಂತಗಳಲ್ಲದವು ಅಂದು ಅನೇಕವಿದ್ದುವು. ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಈಸ್ಕಿಲಸನ **ಒರೆಸ್ಟಿಯಂ**, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಫಿಲೊಕ್ಟೆಟಿಸ್**, ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ **ಟೌರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯಂ** ದುರಂತಗಳೂ ಅಲ್ಲ, ದುಃಖಾಂತಗಳೂ ಅಲ್ಲ; ಅದರ ಬದಲು ಸುಖಾಂತಗಳಾಗಿವೆ. ಇದೇ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕವಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೇ ಆಧಾರಗಳಿವೆ ಇವುಗಳನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಪ್ರಮತ್ತತೆಯಾಗಲೀ ಸ್ವಸೂತ್ರಾನುರಾಗವಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರಚಿಸಹೊರಟುದು ಅಂದು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದುವೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ, ಅವೆಲ್ಲವಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಸದೃಶಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಲಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನೇ ವಿನಾ, ರುದ್ರನಾಟಕವು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಗಳ ನಿಯಮಾವಳಿಯನ್ನಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ದುರಂತವು ರುದ್ರತೆಗೆ ಎಷ್ಟೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ, ಅನುರೂಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ನಿಯತವಾದ ಅಥವಾ ಅಭೇದವಾದ ಸಂಬಂಧವಾವುದನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ದುರಂತನಾಟಕ **ಈಡಿಪಸ್** ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಸುಖಾಂತನಾಟಕ **ಟೌರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯಂ** ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಮಾನವಾದ ಆದರ್ಶಕೃತಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸಿದನು ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ, "ಕಥಾನಾಯಕನು . . . ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಅಥವಾ ಸುಖಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೋಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವಷ್ಟು" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಅಷ್ಟು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ,

ಏಕೆಂದರೆ ಕರುಣರಸಕ್ಕೆ ದುಃಖಾಂತವು ನಿಯತವಾಗಿ ಆವಶ್ಯಕವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಕರುಣರಸದ ಆದರ್ಶ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ **ರಾಮಾಯಣ, ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ**ಗಳು ಸುಖಾಂತಗಳು, ಮತ್ತು ಸುಖಾಂತಗಳಾಗಿರುವ **ಅಭಿಜ್ಞಾನಶಾಕುಂತಲ, ಪ್ರತಿಮಾನಾಟಕ**ಗಳು ಕರುಣಪೂರಿತವಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕ ಎಂದರೆ ದುರಂತನಾಟಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಪ್ರಚುರವಾಗಲು ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಕ್ರಿ ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಅನಂತರ ಗ್ರೀಸಿನ ರಾಜಕೀಯ ಪತನದೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕ್ಷೀಣವಾಯಿತು. ಅದರ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ನಷ್ಟವಾದುವು. ರೋಮನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಯುತವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಸೆನೆಕನ ಕೃತಿಗಳು ದುರಂತವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅತಿ ದಾರುಣವೂ ಆಗಿದ್ದುವು. ಇಡೀ ಜೀವನವೇ ನಶ್ವರವಾಗಿ ತೋರಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಜೀವನದ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅದರ ದುರಂತಚಿತ್ರಣವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಯಿತು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಿಗೆ ಆದರ್ಶನಾಗಿದ್ದ ರುದ್ರನಾಟಕಕಾರನೂ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಾಗಿದ್ದನು

ರೆನೈಸಾನ್ಸಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೊರೆತು ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಗಳಾದ ಇಬ್ಬರು ರುದ್ರನಾಟಕವು ದುಃಖಾಂತವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟರು ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರ್ ಸ್ಕಾಲಿಗೆರ್ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೬೧) ಎಂಬುವನು. "ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದುರವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುವ ಅನೇಕ ವೈನೋದಿಕಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದುವರೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ದುಃಖಾಂತ್ಯವು ಆವಶ್ಯಕ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಜವಲ್ಲ ನಾಟಕವು ದುರ್ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಸಾಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿದನು "ರುದ್ರನಾಟಕವೂ, ವೈನೋದಿಕದಂತೆಯೇ, ಸುಖಾಂತವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ದುಃಖಾಂತವಾಗಿಯೋ ಇರಬಹುದು" ಎಂದು ಲೊಡೊವಿಕೊ ಕಾಸ್ಟೆಲ್ವೆಟ್ರೋ (ಕ್ರಿ ಶ. ೧೫೭೦) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ** ಮೇಲೆ ತಾನು ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದನು. ಆದರೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್, ವೆಬ್ಸ್‌ಟರ್, ಬೋಮಂಟ್ ಮತ್ತು ಫ್ಲೆಚರ್ ಮುಂತಾದವರೂ, ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನೀಲ್, ರಾಸೀನ್ ಮುಂತಾದವರೂ ಮಹೋನ್ನತವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು ಆದರೆ ಇವರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ದುರಂತಗಳು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನವಂತೂ ನಾಯಕನ ಮರಣಾಂತಗಳು ಆಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವೆಂದರೆ ಮರಣಾಂತವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ದುರಂತವಂತೂ ಆಗಿರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿಯೂ, ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿಯೂ ದೃಢವಾಯಿತು. ಇದು ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಾದರೂ, ರುದ್ರಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಕಾರಿಯಾದ ವಸ್ತು ದುರಂತವಸ್ತು ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾದುವು. ಈ ಭಾವನೆಯು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಅಚಲವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಈ ಶತಕದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾದ ಸರ್ ಜೇಮ್ಸ್ **ಫ್ರೆಜರ್** ಮುಂತಾದವರ ಪರಿಶೋಧನೆಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯವೂ, ಕಲೆಯೂ ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಕೃತಿ ರುದ್ರನಾಟಕವೂ ಸಹ ಅಂತಹ ಒಂದು ಕೃತಿ. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಸೃಷ್ಟಿಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ ಬಾಹ್ಯವಾಗಿ ಅದು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಅಡಕವಾಗಿವೆ ವರ್ತಮಾನ ದುಃಖ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಭವಿಷ್ಯತ್ ಸುಖದ ಆಶ್ವಾಸನ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕಾರ್ಥವು ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲಾ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಜೇನ್ ಹ್ಯಾರಿಸನ್, ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್ ಮರ್ರೆ, ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಫರ್ಗ್ಯೂಸನ್, ಕೆನ್ನೆತ್ ಬರ್ಕ್ ಮುಂತಾದವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕವು ದುಃಖದ ಅನುಕರಣವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ "ಸುಖದ" ಎಂದರೆ ಶ್ರೇಯದ ಅನುಕರಣವೂ ಹೌದೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾಪಂಥಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿನ ಕಲ್ಪನೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪುನಃ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾನ **ಸೇಯಿಂಟ್ ಜೋನ್** ಮತ್ತು ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು **ಅವಕ್ಕೆ** ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿವೆ.

೩. ರುದ್ರನಾಯಕ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣವು ಅವನ ರುದ್ರನಾಟಕಲಕ್ಷಣದ ನಿರೂಪಣೆಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳದೂ ವಾದಗ್ರಸ್ತವೂ ಆಗಿದೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯಸ್ಥಿತಿಯ ನೈತಿಕ ಸಮರ್ಪಕತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ತತ್ತ್ವಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಮಗನುಕೂಲವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿರುವ ಹೆಗೆಲ್ಲನಂತಹ ತಾತ್ತ್ವಿಕರ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ದಾರ್ಶನಿಕನೊಬ್ಬನು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೈಹಚ್ಚಿದಾಗ ಸ್ವಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಲೋಭನದಿಂದ ವ್ಯಾಮೋಹಿತನಾಗಿ ಎಸಗಬಹುದಾದ ದೋಷಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನವು ಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ ಅದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರಚಿಸಿರುವ ರುದ್ರನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವ ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ, ಸ್ಟಾರ್ಟರ ವಾದಗಳವರೆಗೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮತಭೇದಗಳಿವೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಗುರಿ ಕರುಣೆ ಭಯಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ಗುರಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳೂ, ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಭಂಗತರುವುದರಿಂದ ಅವು ತ್ಯಾಜ್ಯಗಳಾಗಿವೆ

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪರಮಧಾರ್ಮಿಕನಾದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದುಷ್ಟನಾದ ಸತ್ಪುರುಷಾಗ್ರಣಿಯೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ದೃಶ್ಯವು ರುದ್ರವಾಗಲಾರದು ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಕರುಣೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಭಯವನ್ನಾಗಲೀ ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಘೋರವಾಗಿ ಕಂಡು ನಮಗೆ ಅತಿದಾರುಣವಾದ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಅಂತಹ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ನಮಗೆ ಮರುಕವುಂಟಾದರೂ ಆ ಮರುಕವು ಪ್ರಬಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವದಿಂದ ಅಡಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. "ಅಧಿಕವಾದ ಭಯವು ಕರುಣೆಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ

ನಮ್ಮ ಧರ್ಮದೃಷ್ಟಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅನ್ಯಾಯವೆಂದು ತೋರುವ ವಿಷಯವು ನಮ್ಮ ಇತರ ಕೋಮಲ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಈ ರೀತಿ ಇರಕೂಡದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಎರಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭ ದುಷ್ಟನೊಬ್ಬನು ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದು. ಇದು ರುದ್ರಭಾವಕ್ಕೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರತಾದುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತೋರಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಯಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವಕಾಶವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ, ಅನುಕಂಪಗಳನ್ನಂತೂ ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ನಮ್ಮ ಧರ್ಮಾಧರ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ, ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಚಿತ್ತಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಬದಲು ಕಳವಳ, ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಭೆಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಾಯಕನು ಈ ರೀತಿಯೂ ಇರಬಾರದು.

ದುಷ್ಟಾಗ್ರಣಿಯೊಬ್ಬನು ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಮೂರನೆಯದು. ಇದು ನಮ್ಮ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನಿತ್ತರೂ ಈ ಬಗೆಯ ವಸ್ತುವು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದುದಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾರಿಗೇ ಆಗಲಿ ಕಷ್ಟವೊದಗಿದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಮಾನವಸಹಜವಾದ ಮರುಕವು ಹೊರತು ಇನ್ನಾವ ಭಾವವೂ ಈ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಾಯಕನಿಗೆ ಒದಗಿದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯು ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕುದು ಎಂದು ತೋರುವುದರಿಂದ ಅವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕರುಣೆಯುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿರುವುದರಿಂದ ಭಯವೂ ಜನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಯಕನು ಈ ಬಗೆಯವನಾಗಿರಬಾರದು. ನಾವು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳದೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ವಸ್ತು ನಾಯಕರನ್ನು ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಸತ್ಪುರುಷನೊಬ್ಬನು ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಅದು. ಇದು ದುಃಖಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ರುದ್ರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಭಾವವಿರಬಹುದು.

ಈ ವಿಧದ ಕಥೆಯು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದಲ್ಲವೆಂದೂ, ವೈನೋದಿಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುರೂಪವಾದುದೆಂದೂ **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪನಾದ ನಾಯಕನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವ ಬಗೆಯವನೂ ಆಗಿರಬಾರದು. ಅವನ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಅವನು ನಮ್ಮಂತಹವನೂ ಮತ್ತು ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮನಾಗಲೀ ಅತಿಮಾನವನಾಗಲೀ ಆಗಿರಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಗ ಅವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕೇವಲ ಭಕ್ತಿ ವಿಸ್ಮಯಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ಮಾನವೀಯವಾದ ಭಯ ಅನುಕಂಪಗಳು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಗುಣಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವಂತಹ "ಅಪಾರವಾದ ಖ್ಯಾತಿ ವೈಭವಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲಿ" ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಅವರು ಸಮ್ರಾಟರಾಗಿರಬಹುದು, ಸಮರ ವಿಜಯಿಗಳಾಗಿರಬಹುದು, ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕುಲಪ್ರಸೂತರಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಜೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಇಬ್ಸೆನರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರು ಈ ಬಗೆಯವರು. ರುದ್ರನಾಯಕನು ಉನ್ನತವಾದ ಉತ್ತಮವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು. ಮತ್ತು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಲು ಕಾರಣವು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದುದಾಗಲೀ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ನೈತಿಕವಾದುದಾಗಲೀ ಆಗಿರದ ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಹದ್ದೋಷವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೆ ರುದ್ರಪ್ರಭಾವವು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ

ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೋಷಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ ಮತ್ತು ಸ್ಮಾರ್ಟ್ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಿವರಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರವು ರುದ್ರನಾಯಕನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ಬೇರೆ ಎರಡು ರೀತಿಯುವೂ ಅಷ್ಟೇ ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಅವರ ವಾದ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದುಷ್ಟನಾದ, ಪಾಪಿಯಾದ, ಒದಗಿದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅರ್ಹನೆಂದೇ ತೋರುವ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ರಿಚರ್ಡ್ III ನಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರುದ್ರನಾಯಕನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲನೆಯ ಅಪವಾದ. ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೋಷಿಯಾದ, ಸದ್ಗುಣಿಯಾದ, ಒದಗಿದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸರ್ವಥಾ ಅನರ್ಹ

ನೆಂದು ತೋರುವ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಅಂತಿಗೊನೆ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಡೆಸ್ಡೆಮೊನಾ ರಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ರುದ್ರನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಾಯಕಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಎರಡನೆಯದು. ಈ ಬಗೆಯ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಕಣ್ಣೆದು ರಿಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗದೇ ಹೋದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯಾಮೋಹ ಎಂದು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಮತ್ತು ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರ ಣವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣ. ಉದಾತ್ತ, ಉತ್ತಮ ಎಂದರೆ ನೈತಿಕವಾಗಿಯೂ ಮೇಲಾದುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಭಾವನೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಈ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವರು ನಮ್ಮ ಹೃದಯ ಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಾಗಿಯೇ ನೀತಿದೃಷ್ಟಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಾರೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾ ಟಲನ ಭಾವನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಗೌರವ ಅನುಕಂಪಗಳು ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಗಾದರೂ ದೊರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನೈತಿಕವಾದ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಾದ ಮಾನವೀಯ ಭಾವವೂ ನಮಗೆ ಉಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ದ್ವೇಷವೋ ತಿರಸ್ಕಾರವೋ ಜನಿಸಿ, ಅವನ ದುರ್ವಿಧಿಯನ್ನು ಕಂಡು ನಾವು ಮರುಗುವ ಬದಲು ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಯಿತೆಂದು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ತಾಳು ತ್ತೇವೆ. ಇದು ರುದ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರ ಪಾತ್ರವು ನೈತಿಕವಾಗಿಯೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೀಚಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ದುಷ್ಟಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನ ವಿಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನು ಅವನ **ಒರೆಸ್ಟಿಸ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೆನೆಲೌಸನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ೧೫ ಮತ್ತು ೨೫ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಮೆನೆಲೌಸನ ಪಾತ್ರವು ನಾಟಕದಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದ ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನೀಚವಾಗಿರುವುದು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ದೋಷ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದಷ್ಟು ನೀಚತನವು ರುದ್ರಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಒಪ್ಪಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ನೀಚತನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಪದವೂ ಸಹ ಯಾವುದೋ ಗುಣವೊಂದರ ಅಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸದೆ, ನೀಚವಾದ-

ಹೇಯವಾದ, ನೀತಿಬಾಹಿರವಾದ ದುರ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರಘಟನೆಯು "ಉತ್ತಮ" ಬಗೆಯದೂ, ರುದ್ರನಾಯಕನು "ಉತ್ತಮ"ನೂ ಆದರೂ, ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ದುಷ್ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಯಾಗೋ ಮತ್ತು **ಕೊಲೊನಸಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್**ನ ಕ್ರಿಯಾನರಿಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ವುಂಟು

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ "ಉತ್ತಮ" ಎಂಬ ಪದವು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮವಾದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಗೂ ನಮ್ಮ ನೈತಿಕದೃಷ್ಟಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ನಾವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನೈತಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕಾಯಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಗುಣಗಳೂ ಸಹ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಗುಣಗಳೇ "ಉತ್ತಮ" ಎಂದರೆ ಧೈರ್ಯ, ಔದಾರ್ಯ, ಸಂಯಮ, ಸತ್ಯಪರತೆ, ವೈಭವ, ವಿನಯ, ಮೈತ್ರಿ ಮತ್ತು ಚತುರೋಕ್ತಿ — ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೋ ಅಥವಾ ಹಲವನ್ನೋ ಸದಾ ಹೊಂದಿರುವುದು ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಮತ್ತು ರಿಚರ್ಡ್ III ರನ್ನು "ಉತ್ತಮ" ಪಾತ್ರಗಳೆನ್ನಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ನೈತಿಕವಾದ ವಿರೋಧವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾ, ಮಿಡಿಯರನ್ನು ಯಾವ ವಿಧವಾದ ನೈತಿಕ ಟೀಕೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಯಕಿಯರನ್ನಾಗಿ ಅವನು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದುಷ್ಟ ಅಥವಾ ನೀಚವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಭಾವಿಸಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಅವನ ಪದಕ್ಕೆ ಏಕದೇಶೀಯವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವ ತಪ್ಪು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದನ್ನು ಹೊರತು ಇನ್ನಾವ ಆಧಾರವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ಆಕ್ಷೇಪವು ರುದ್ರದೋಷವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ರುದ್ರನಾಯಕನ ಪತನವು ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಹದ್ದೋಷದಿಂದ ಒದಗಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ. ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಅಂತಿಗೊನೆ ಮತ್ತು ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾ ಇವರು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪಡುವ ಪಾಡೂ ಅವರಿಗೆ ತಕ್ಕುದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರನ್ನು ದೋಷಿಗಳೆಂದೆಣಿಸುವುದು

ಮತ್ತು ಅವರ ದುರ್ವಿಧಿಯನ್ನು ಸಾಧುವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿನ ಅಂಧವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ಅಗಾಧ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರ ಆಕ್ಷೇಪ. ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೂ ವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಾಗಿದ್ದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸೂತ್ರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಲವಂತವಾಗಿ ತುರುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದೂ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ಇತರರಿಗೆ ಉಪದೇಶಿಸಿರುವುದೂ ಮಾನವ ಸಹಜವಾದುದೇ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನನ್ನು ಈ ಪ್ರಮಾದದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ರೀತಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟುದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು.

ರುದ್ರನಾಯಕನ ಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅವನ ದೋಷವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಪದ **ಹಮರ್ಶಿಯ** (Hamartia). ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳುಂಟು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಪದವನ್ನು ವಿಶೇಷಣವನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ, ಅದು ಆಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಜನಿಸುವ ದೋಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ **ಹಮರ್ಶಿಯ** ಎಂದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಗಮನಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಜನಿಸುವ ವಿವೇಚನೆಯ ದೋಷವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೋಷವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೈತಿಕವೂ ಹೌದು, ಏಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡದಿರಲು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ದೋಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ದೋಷವು ನಮ್ಮ ಅನುಕಂಪ, ಕರುಣೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರವಾದುದು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದವು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಒದಗುವ ದೋಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಈ ದೋಷವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಎಸಗಿದುದಲ್ಲ. ಅದು ಅರಿವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ, ಜ್ಞಾನದ ಅಭಾವದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದುದು. ಅದು ನೈತಿಕವೋ ಅನೈತಿಕವೋ ಎಂಬುದು ಅದನ್ನು ಎಸಗಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಕಾರಣನೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಕೋಪ ಅಥವಾ ಭಾವೋದ್ರೇಕದಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಆಗ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಚನಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾನತಃ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ದೋಷವು ನೈತಿಕವಾದ ದೋಷ. **ಹಮರ್ತಿಯ** ಎಂಬ ಪದವು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ವಿವೇಚನಾರಾಹಿತ್ಯದಿಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾನದ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಲೀ ಜನಿಸದ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ದೋಷವಿದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಸ್ವಭಾವದ, ಜನ್ಮತಃ ಸಿದ್ಧವಾದ ದೋಷ. ಇದು ದೈಹಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಥವಾ ನೈತಿಕವಾಗಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ **ಹಮರ್ತಿಯ** ಎಂಬ ಪದವು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವ ರುದ್ರದೋಷವು ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಮತಭೇದಗಳಿವೆ. ಆದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ದೋಷದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

೧. "ಅವನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಾದರೋ ಅವನ ದುರ್ಗುಣ ಮತ್ತು ನೀಚತನಗಳಿಂದ **ಸಂಭವಿಸದೆ** ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೋಷದಿಂದ (Hamartia) ಸಂಭವಿಸಬೇಕು."

೨. "ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಅವನ ಯಾವ ವಿಧದ ನೀಚತನದಲ್ಲಿಯೂ **ಇಲ್ಲದೆ** ಅವನ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಹದ್ದೋಷ (Hamartia) ದಲ್ಲಿರಬೇಕು."

ಈ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಲಭಿಸುವ ಮೊದಲನೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ **ಹಮರ್ತಿಯ** ಎಂದರೆ ನೈತಿಕವಾದ, ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ದೋಷ **ಅಲ್ಲ** ಎಂಬುದು. ಅದಕ್ಕೂ ನೈತಿಕ ಶೀಲಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿದೆ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅದನ್ನು "ಉತ್ತಮ" ಗುಣಿಯಾದ ರುದ್ರನಾಯಕನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಈ ದೋಷಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಣವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ "ಮಹತ್" ಅಥವಾ "ದೊಡ್ಡ" **(ಮೆಗಾಲೇ)** ಎಂಬ ಪದವು "ಬುದ್ಧಿಯ ಗುಣಕ್ಕೋ ಅಥವಾ ಶೀಲದ ದೋಷವೊಂದಕ್ಕೋ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಶೇಷಣವಲ್ಲ" ಎಂದು ಬುಚರನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರದೋಷವು ಮೂಲತಃ ನೈತಿಕದೋಷವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದು ನೈತಿಕ ದೋಷಗಳ ಸಂಗಡ ಕೂಡಿರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ **ಹಮರ್ತಿಯ** ಅಥವಾ ರುದ್ರದೋಷ ಎಂದರೆ "ಯಾವುದೋ ಒಂದು

ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ವಿಷಯದ ಅಥವಾ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ" ಜನಿಸುವ ಒಂದು ದೋಷ ಎಂದು ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪಂಡಿತರೆನಿಸಿರುವ ಬೈವಾಟರ್ ಮತ್ತು ರೊಸ್ಟಾಗ್ನಿಯವರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಆಧಾರವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ **ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ**ದ ೩ ನೆಯ ವಿಭಾಗದ ೧ ಮತ್ತು ೨ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ೫ ನೆಯ ವಿಭಾಗದ ೮ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ

ಮಾನವ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಕೆಡುಕುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಜನಿಸಿದ ಕೆಡುಕುಗಳೆಂದರೆ "ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾರ್ಯ, ಕಾರ್ಯಸಾಧನ, ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯಫಲ ಇವು ಕಾರ್ಯಕರ್ತನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದಾಗ ಆಗುವ ತಪ್ಪುಗಳು" (**ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ,** ೫, ೮.) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮೂರು ತೆರನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ: ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದವು; ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾಗಿ ಮಾಡಿದವು, ಮತ್ತು ಅನುದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಾಡಿದವು, ಎಂದರೆ "ವಿಷಯದ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾಡಿದವು" (**ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ,** ೩, ೧.) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯವು ಮೊದಲೆರಡರ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಅವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತವೆ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಾಧನಾ ಮಾರ್ಗಗಳು ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದುದರಿಂದ ಅವು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಫಲಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ ಅಂತಹ ಕೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾಡಿದವನಿಗೆ ಖೇದವಾಗುತ್ತದೆ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮರುಕ ತೋರಲು ಮತ್ತು ಕ್ಷಮಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ ಕೃತ್ಯಗಳೂ ಇವೇ. ಆದರೆ ಈ ಅಜ್ಞಾನವು ಗುರಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಫಲದ ಗುಣದಲ್ಲಾಗಲೀ ಮಾಡುವ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಹಾಗೇನಾದರೂ ಆದರೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾದ ದುಷ್ಕೃತ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅನುಕಂಪ, ಕ್ಷಮೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಅಂತಿಗೊನೆ ಮತ್ತು ಡೆಸ್ಡೆಮೊನಾರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಅವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ರುದ್ರನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಈಡಿಪಸನ ಪಾತ್ರದಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮರಾದ, ಉನ್ನತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು.

ಅವರ ಜೀವನ ಧ್ಯೇಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಸಾಧುವಾದುವೇ. ಆದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಯ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಅಪಾರ ವಾದ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಈಡಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೋಷ. ಆದರೆ ಅವರು ಅನುಭವಿಸುವ ದುಃಖವು ಅವರ ದೋಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೆಂದು ನಮಗಾರಿಗೂ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೂ ಅದು ಹಾಗೆ ತೋರಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾರಣವೊಂದು ಇರಬೇಕಾದುದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಯಕನ ದುಃಖಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಅದೂ ಕೂಡ ಅವನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುವುದಾಗಿರಬೇಕೇ ವಿನಾ ಅವನಿಗೆ ಬಾಹ್ಯವಾದು ದಾಗಿರಕೂಡದು. ರುದ್ರದೋಷ ಮತ್ತು ರುದ್ರಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನುಳಿದು ಇನ್ನಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು " ಸಲ್ಲದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದರೆ ಕರುಣೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ " ಎಂದು ತಾನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಯಕನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಅವನು ಅರ್ಹನೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ರೆನೈಸಾನ್ಸಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಕದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ವೆನಿಸಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜರ್ಮನ್ ದಾರ್ಶನಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ರಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕದ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಹೆಗೆಲ್ಲನ **ಅಂತಿಗೊನೆ** ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಜೆರ್ವಿನಸನ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ದೋಷಿಯಾದ ಪರಮ ಸದ್ಗುಣಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರುದ್ರನಾಯಕನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸದ್ಗುಣವೆಂದರೆ ನೈತಿಕವಾದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುವೂ ಕೂಡ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತವೆಂದು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು ಆದು ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪರಮ ಸದ್ಗುಣಿ ಎಂದರೆ ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕವಾದ ಯಾವ ಬಗೆಯ ದೋಷವೂ ಇಲ್ಲದಿರುವವನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೈಹಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನೂ ಮಾಡದವನು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಈಡಾಗುವ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ವಿಧದ ಅಜ್ಞಾನವೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ಮಿತಿ ಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವನು ವಿಫಲನಾದರೆ ಅದು ಅವನ

ಯಾವ ದೋಷದಿಂದಲೂ ಒದಗದೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ. ದೃಶ್ಯವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡದೆ ಭೀತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಕರುಣೆ ಭಯಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ ಯಾದುದರಿಂದ, ಈ ಗುಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರುದ್ರನಾಯಕನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯನಲ್ಲ ವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜೀವಾಳ ದಂತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ಭಾವಗಳ, ಭಾವನೆಗಳ, ಸಂಗತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಗೂ ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಜ್ಞಾನಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಅಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಯಮಿಯೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೂ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಮರಸದಿಂದಿರು ತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾಗಲು ಸಹ ಅವನು ಅಷ್ಟು ಅರ್ಹನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಶಾಂತವು ನಾಟ್ಯ ರಸವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರುದ್ರನಾಯಕನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯ ನಲ್ಲವೆಂಬುದಂತೂ ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ರುದ್ರನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣವು ಕೇವಲ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಸಾಧುವಾದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯೂ ಸಹ" ಎಂದರೆ ಕವಿಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಸಹ ಅವನ "ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ"

೪ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವು ಎರಡು ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದೆ; ಅವು ನಮ್ಮ ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾರಣಗಳೂ ಹೌದು: ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕರಣದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ, ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಶೈಲಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಸ್ತುವೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ಎಂಬುವೇ ಆ ತತ್ತ್ವಗಳು ಎಂದು ಎಲ್. ಜೆ. ಪಾಟ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಅವನ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ರಸ ವಿಮುಖತೆಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನವೆಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ವಸ್ತು (mūthos), ಪಾತ್ರ (ēthē), ಶೈಲಿ (lexis), ಭಾವನೆ (dianoia), ದೃಶ್ಯ (opsis), ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ (melopoiia). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ವಸ್ತು. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವು ವಸ್ತುವಿನ ನಂತರದ್ದು, ಏಕೆಂದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಪಾತ್ರರಹಿತವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತುವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಜೀವ, ಪ್ರಾಣ ಅಥವಾ ಆತ್ಮ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಇದು ಅನೇಕವಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿತ್ತಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮೊದಲು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಬಳಸಿರುವ ಪದ **ಮೂಥೊಸ್** ಎಂಬುದು. ಅದು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವಿಧದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಿತು ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪದವೂ ಇದೇ ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷಾರ್ಥವು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುದಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೇವತೆಗಳು, ವೀರಪುರುಷರು, ಮತ್ತು ಜಗತ್ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿರುವ ಕಥೆಗಳು, ಎಂದರೆ ಪುರಾಣಗಳ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯಪುರುಷರ ಚರಿತ್ರೆಗಳು, ಎಂಬುದೇ ಆ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ **ಮಿಥಾಲಜಿ** ಎಂಬ ಪದವೂ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಈ ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಈ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಯೂಹೆಮೆರಸ್ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೪ ನೆಯ ಶತಕ) ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದೂ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ.

ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಈ ಪದದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇದ್ದಿತು. ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳು ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥೆಗಳೋ ಅಥವಾ ವೀರಚರಿತಗಳೋ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿಯೂ ಸತ್ಯವಾದುವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ನವ್ಯವೈನೋದಿಕ ಯುಗದ ವೇಳೆಗೆ ಕವಿಗಳು ತಾವೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಅಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಬೇರೆ ಒಂದು ಪದದ ಆವಶ್ಯಕವಿದ್ದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರೂಢಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನೂ **ಮೂಥೊಸ್** ಎಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ **ಮೂಥೊಸ್** ಎಂದರೆ "ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ" ಎಂದು ತನ್ನ ಅರ್ಥವೆಂದು ೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಹೇಳಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. **ಪ್ರಾಕ್ಸಿಸ್** (ಕಾರ್ಯ), **ಪ್ರಾಗ್ಮಾತ** (ಘಟನೆಗಳು), ಎಂಬ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಪದಗಳ ಸಮಾನಾರ್ಥವಾಗಿ **ಮೂಥೊಸ್** ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಆದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅರ್ಥ ನಾಟಕದ ಸಂಗತಿಗಳ ಸಂಯೋಗ ಎಂದಾಯಿತು.

ಹೀಗೆಯೇ ಪಾತ್ರ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ **ಏಥೊಸ್** ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದವೂ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. "ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ" ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅರ್ಥ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ ನಿಜ ಜೀವನದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ "ನೈತಿಕ ಸ್ವಭಾವ, ಪ್ರಕೃತಿ ಅಥವಾ ಶೀಲ" ಎಂಬುದು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಸ್ಕೃತದ "ಪ್ರಕೃತಿ" ಎಂಬ ಪದವು ಜನ ಮತ್ತು ಜನಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು **ಏಥೊಸ್** ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಪಾತ್ರ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ನೈತಿಕ ಸ್ವಭಾವ ಅಥವಾ ಶೀಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃಗಳ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇ ಶೀಲ." ಅಥವಾ ಪಾತ್ರ ಎಂದು ೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡುವಾಗ ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದುದು ಬಹಳ ಆವಶ್ಯಕ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು "ಅನುಕರಣ", "ಶೋಧನೆ", ಮತ್ತು "ವಸ್ತು" ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ, ಮತ್ತು "ಪಾತ್ರ" "ಆತ್ಮ" ಮುಂತಾದ ಅಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ

ವಾಗಿದ್ದ ಆದರೆ ಇಂದು ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿರುವ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಕಾರ್ಯದ, ಘಟನೆಯ ಅನುಕರಣವೇ ವಿನಾ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುಣಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಲೋಕದ "ವೃತ್ತ" ದ, "ಚರಿತ" ದ ಅನುಕರಣ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಗುರಿಯೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಚರ್ಯೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕರುಣೆ, ಭಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗುವುದೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ವಿನಾ ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಿಂದಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ಒಂದು ಕಾರ್ಯವೆಂದಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣವಿರುವುದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವು ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಗವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವೇ ಇರಲಾರದೆಂಬುದೂ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುಣ, ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವಗಳ ವರ್ಣನೆಯು ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದಾಗಲೀ ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಅಂತಹ ವರ್ಣನೆಯು ಕಾವ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಆ ವರ್ಣನೆಯುಷ್ಟೇ ಇರುವ ಕೃತಿಯು ನಾಟಕವಾಗಲಾರದು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನೈತಿಕ ಸ್ವಭಾವ ಅಥವಾ ಶೀಲದ ಸ್ವರೂಪವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದೆ ಅದು ದೈಹಿಕವಾದ ಗುಣವಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಅವು ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದುವು. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕ ಗುಣದೋಷಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಬಾರದು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಯಾವ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾರಣರಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೈತಿಕ ಗುಣದೋಷಗಳಾದರೋ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ, ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಆಚರಿಸಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯವರೂ, ಕೆಟ್ಟುದನ್ನು ಆಚರಿಸಿದರೆ ಕೆಟ್ಟವರೂ ಆಗುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಾವು ಪದೇಪದೇ ಆಚರಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೈತಿಕವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಶೀಲವು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದೂ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಶೀಲದ ಗುಣದೋಷಗಳೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಗುಣ

ದೋಷಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶೀಲವು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಜನಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾವು ಸಜ್ಜನರೋ ದುರ್ಜನರೋ ಆಗುವುದು ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೋ ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೋ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತ್ರದಿಂದಲ್ಲ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಾವು ಸಾಧಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಈ ಉದ್ದೇಶವು ಕೇವಲ ಪೂರ್ವಕರ್ಮಗಳ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉಳಿದು ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖವಾಗದಿದ್ದರೆ ಆಗ ನಮ್ಮ ಶೀಲವು ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ ನಾವು ಮಲಗಿರುವಾಗ ನಮ್ಮ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇದ್ದರೂ ನಾವು ಸಚ್ಛೀಲರೆಂದೋ ದುಃಶೀಲರೆಂದೋ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೀಲವು ಸಿದ್ಧಿಹೊಂದುವುದೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದಾಯಿತು. ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ, ಆ ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಾದಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ

"ಕಾರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದು ಇರಬಹುದು" ಎಂಬ ಅನೇಕ ಕಟು ಟೀಕೆಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೋಷವೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕವು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಈ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ನೈತಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ, ಎಂದರೆ ಶೀಲ, ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳಿರದಿದ್ದರೂ ಕೃತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಅರ್ಥ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನೈತಿಕ ಶೀಲದಿಂದ ಒದಗದೆ ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಒದಗುವ ರುದ್ರಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಇವೆ. ಅವು ರುದ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಶಕ್ತವೂ ಆಗಿವೆ. ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಕಾರ್ಯರಹಿತವಾದ ಮತ್ತು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಭಾಷಣಗಳ ಮಾಲೆಗಿಂತಲೂ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವು ಉತ್ತಮವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವಗಳೂ ಕೂಡ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಅವು ಮಾಡುವ ಭಾಷಣಗಳು, ಅವು ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅವು ಆಚರಿಸುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ. ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವು

ಪಡೆದಿರುವ ಸ್ಥಾನ, ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಅವಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರವು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾದರೂ ಅದು ವಸ್ತುತಃ ವಸ್ತುವಿನ ಒಂದು ಅಂಗ. ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದರ ಸ್ಥಾನ ವಸ್ತುವಿನ ನಂತರದ್ದು. ಇತರ ಗುಣಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಗೌಣವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತುವೇ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೂ ಇದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದನು ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಎಂದರೆ ಇತರ ಗುಣಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೆಂದೇ ಹೊರತು ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ "ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ, ಅದರ ಪ್ರಾಣ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದುದು ವಸ್ತು ಎಂದು ನಾವು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇವೆ" ಎಂದು ೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಈ ವಾಕ್ಯವೂ ಸಹ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಟ್ಟಿದೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಾಗುವ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನಾಗಲೀ, ಅದರಿಂದ ಪ್ರಭವಿಸುವ ರಸಾದಿಗಳನ್ನಾಗಲೀ ನಾಟಕದ ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಾಣ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವೆನ್ನಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದರ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಈ ವಾದವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು. ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತನಾದವನೊಬ್ಬನ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಅವನ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವು ಎಷ್ಟು ಆವಶ್ಯಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ವಿವಾದಗಳು ಉತ್ತಮವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ.

ಆದ್ಯತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಾಣ, ಆತ್ಮ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಜೀವವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ರಚಿಸಿರುವ **ಡಿ ಅನಿಮ** (De Anima) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ **ಪ್ಸುಖೇ** (Psyche) ಅಥವಾ "ಆತ್ಮ" ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾನ, ಅರಿವು ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಜ್ಞಾನವೆಂಬುದು ಗ್ರೀಕರು ಆತ್ಮವೆಂಬುದರ ಬಹಳ ಅನಂತರದ ಪ್ರಗಲ್ಭವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆತ್ಮತತ್ತ್ವವು ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೈಹಿಕ ಪೋಷಣೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರಿಸು

ತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ **ಪ್ಸ್ಯುಖೇ** ಎಂಬ ಪದವು "ಆತ್ಮ" ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ "ಜೀವ", "ಪ್ರಾಣ" ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ

ಆದ್ದರಿಂದ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮವು ಒಂದೇ ನಿರಂತರವಾದ ಅಖಂಡವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಕಂಡಿದೆ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನು ದಾರ್ಶನಿಕನೂ ಪ್ರಜೆಯೂ ಆಗಲು ಸಹಾಯಕವಾದ ಅವನ ಬುದ್ಧಿಶೀಲಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಅವನ ದೇಹವು ಒದಗಿ, ಜನಿಸಿ, ಪ್ರೌಢವಾಗುವ ಕ್ರಮದ ಉತ್ತರಾಂಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಆತ್ಮದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ "ಆತ್ಮವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಾಂಗದೇಹವೊಂದರ ಆದ್ಯ ಸಿದ್ಧಿ (Entelechy)" ರೂಪಿದ್ರವ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿನ ರೂಪ ಮತ್ತು ದ್ರವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ದೇಹಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಇದರ ಭಾವ. ಆತ್ಮವು ದೇಹದ "ರೂಪ" ಗರ್ಭದಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಪ್ರಭವಿಸುವ ಸಾಂಗದೇಹದಂತೆಯೇ ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ದೇಹಗಳು ಇವೆ. ಅಂಗವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುವು ಜೀವಂತ ದೇಹವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವಂತ ದೇಹವು ಬುದ್ಧಿವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದೇಹವಾಗುತ್ತದೆ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕಣ್ಣಿನ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರ ಜೀವ ಅಥವಾ ಆತ್ಮವು ಕಣ್ಣಿನ ದರ್ಶನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಡೀ ದೇಹವನ್ನೇ ಒಂದು ಕಣ್ಣೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ನೋಟವು ಅದರ ಆತ್ಮವಾಗುತ್ತದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಕಣ್ಣು ನೋಟದ ಸಾಧನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ದೇಹವೂ ಕೂಡ ಬದುಕಲು ಒಂದು ಸಾಧನ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ್ಮವು ದೇಹದ ಗುರಿ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶವೂ ಹೌದು. ಪಂಚಭೂತಗಳಿಂದಾದ ವಸ್ತುವೊಂದು ದೇಹವೆನಿಸಲು ಅದು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದ "ರೂಪ"ವೇ ಈ ಆತ್ಮ.

ಆದ್ದರಿಂದ ದೇಹ ಆತ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವನು ಆತ್ಮವನ್ನು ದೇಹದ ಸ್ವಾಮಿಯೆಂದಾಗಲೀ, ಸೇವಕನೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ದೇಹದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಒದಗುವ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಸಮೂಹವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಪದಾರ್ಥವಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಅದರ ದೇಹದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೇಹಪಾತಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಇರಲು ಶಕ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ದೇಹಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು "ಆತ್ಮ

ಅಥವಾ ಜೀವವು ದೈಹಿಕವಾದ, ಶಾರೀರಕವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಸ್ತು" ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಲು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನಿತ್ತಿದೆ. ಅದು ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಸಂಯೋಗ ಹೊಂದಿರುವ, ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ವಿಧದ ವಸ್ತು ಎಂದು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇಹವು ಆತ್ಮದಿಂದ ಬೇರಾದಾಗ, ಆತ್ಮವು ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹವೂ ಕೂಡ ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹದಿಂದ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಕೈಯಾಗಲೀ ಮರದ ಕೈಯೊಂದಾಗಲೀ ನಿಜವಾದ ಕೈಯಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೈಯೊಂದು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗದು. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇಹಾತ್ಮಗಳು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಗವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೊಂದರ ದ್ರವ್ಯ ಆಕಾರಗಳು ಒಂದಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಅವು ಒಂದೇ. ಅವುಗಳು ವಸ್ತುತಃ ಅವಿಭಾಜ್ಯಗಳು. ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಶರೀರದ ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಶರೀರವು ತನ್ನ ಆತ್ಮದ ಶರೀರ. ಚೆಂಡಿನ ರಬ್ಬರನ್ನೂ ಅದರ ವೃತ್ತಾಕಾರವನ್ನೂ ನಾವು ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ವ್ಯವಹಾರಮಾಡು ವಂತೆ, ದೇಹಾತ್ಮಗಳನ್ನೂ ಸಹ ನಾವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ವಿಭಾಗಮಾಡ ಬಹುದು.

ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದೇಹಾತ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಸ್ವರೂಪವು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಆತ್ಮವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವೊಂದರ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅದರ ಪ್ರಥಮ ರೂಪ ಎಂಬುದು. ವಸ್ತುವಿನ ಗುರಿಯು ಯಾವುದಾದರೂ ಇರಲಿ, ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ವಸ್ತುವು ಮೊದಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು ಹಾಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದೂ ಕೂಡ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಈ ಅನುಕೂಲರೂಪದ ಪ್ರಥಮ ಆವಿರ್ಭಾವ, ಆದ್ಯ ಅವತಾರವೇ ಅದರ ಆತ್ಮ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಅಂಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಗವಾಗಿರುವ ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನ್ಯೂನಾತಿರೇಕಗಳಿದ್ದರೂ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅಂಶತಃ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷವಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಣ್ಣಿನ ಗುಡ್ಡೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿಳುಪಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಪೊರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಂಪಾಗಿದ್ದರೂ ನೋಟವು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಪೊರೆಗುಡ್ಡೆಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳು ಅದಲುಬದಲಾದರೆ ಕಣ್ಣಿದ್ದರೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ವಿವರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಾಣ ಅಥವಾ ಆತ್ಮ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಸಾಧುವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ.

"ಇತಿವೃತ್ತಂ ತು ಕಾವ್ಯಸ್ಯ ಶರೀರಂ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಂ" ಎಂದು ಭರತನು **ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ** (೨೧.೧) ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ಶರೀರದ ಅಸಾಧಾರಣವೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯವೂ ಆದ ಧರ್ಮವಾದುದರಿಂದ ಇತಿವೃತ್ತವು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೂ ಹೌದೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದನು.

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಕರುಣೆ ಭಯ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ. ಕಾರ್ಯದ ಅನುಕರಣವು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯು ಉಂಟಾಗುವುದೂ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ. ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂಬು ದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಇದೂ ಕೂಡ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ. ಭರತನು "ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾದ್ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" (**ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ** ಅಧ್ಯಾಯ ೬) ಎಂದಿರುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ರಸವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ವಿಭಾವ ಗಳಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ, ಅನುಭಾವಗಳಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಈ ಸಂಯೋಗವೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರವು ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾರ್ಯಾನುಕರಣ ಗುಣದಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಸಾಭಿವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದಲೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದಾಯಿತು.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹದು ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಕಾರ್ಯವೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಟರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಥೆ ಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿಲ್ಲ ಅಭಿನಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲದ ವರ್ಣ ನಾತ್ಮಕಗಳಾದ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಈ ತತ್ತ್ವವು ಅನ್ವಯಿಸಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ. ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳ ವಸ್ತುವು ಶೀಲಚಿತ್ರಣವೇ ವಿನಾ ಕಾರ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಲಕ್ಷಣವು ಏಕದೇಶೀಯವಾದುದೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವು ಸಾಲದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟ ಲನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವಸ್ತುವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದಿರುವುದು ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ವೃತ್ತವೈವಿಧ್ಯ ಇವು ಹೊರತು ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇನ್ನಾವ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಅವನು ನಿರೂಪಿಸಿಲ್ಲ.

ಆದರ ಬದಲು ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಿಮಭಟ್ಟನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ

ಅನುಭಾವವಿಭಾವಾನಾಂ ವರ್ಣನಾ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ।
ತೇಷಾಮೇವ ಪ್ರಯೋಗಸ್ತು ನಾಟ್ಯಂ ಗೀತಾದಿರಂಜಿತಂ॥

ಎಂಬ ಆಲಂಕಾರಿಕನ ಮತವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಈ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಆಧಾರವನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಅವನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. (ಅಧ್ಯಾಯ ೫) ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಾಧುವೆಂದು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರಧಾನ, ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೋ ಅದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ

ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವ ಎಂದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕವಿಗಳು ಕವಿಗಳೆನಿಸುವುದೂ ಅವರ ವಸ್ತುರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೇ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (ಅಧ್ಯಾಯ ೯). ಮೂಲಕಥೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ರಸ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾನೋಪಾದಾನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದರಿಂದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೇ ಸರಿ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾವಿಸಿರುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು "ಕವಿವ್ಯಾಪಾರೋ ಹಿ ವಿಭಾವಾದಿ ಸಂಯೋಜನಾತ್ಮಾ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತ್ಯವ್ಯಭಿಚಾರೀ ಕಾವ್ಯಮುಚ್ಯತೇ" ಎಂದ ಮಹಿಮಭಟ್ಟನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪರಿಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದುವರೆಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಂದಿನ ಯುಗಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ ಇಂದು ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುವ ತಂತ್ರವು ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದೆ ಭೌತ ಮತ್ತು ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರವ್ಯವು (Substance) ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಕೃತಿ (Structure) ವಿಶೇಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಯೋಜನೆಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾದುವೆಂದಾಗಿದೆ. ರಾಜ

ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದಗಳು ಸಮಾಜಪ್ರಭುತ್ವ ಅಧಿರಾಷ್ಟ್ರ ವಾದಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿತ್ತಿವೆ. ಒಂದು ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡ ನೆರೆಯ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನ ಬೆಲೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಆ ದೇಶಗಳ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸವು ವಿಶ್ವದ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಅಂಗ, ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯ ಎಂದು ಇಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ರಚನಾತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಧ್ಯೇಯವೆಂದಾಗಿದೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ರೀತಿನೀತಿಗಳು ಸಮಾಜದ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ನಡೆನುಡಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಅವನ ಸ್ವಂತ ಸ್ವಭಾವ ಭಾವನೆಗಳಷ್ಟೇ ಅವನನ್ನು ಅಂಗವಾಗುಳ್ಳ ಸಮಾಜವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ, ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸೂತ್ರ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೇಹ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಣಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದಾಗಿರುವುದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಯುಕ್ತರೂಪ (Association) ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಖಂಡ ರೂಪ (Gestalt) ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆನಿಸಿದೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ (Biology) ವು ಪುನಃ ತನ್ನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲಿದೆ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕೃತಿ, ಪ್ರತ್ಯಯ, ಪದಗಳು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಾಂಶಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಅಳಿದು ಭಾಷೆಯು ಧ್ವನಿಗಳ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರಗತಿಗಳ ಅಖಂಡಸಮಷ್ಟಿಯೆಂದೂ, ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ, ರಚನೆ, ಸಂವಿಧಾನಗಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಗುರಿಯೆಂದೂ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪ, ಜೀವನದ ಕ್ರಿಯೆ, ಜೀವನದ ಜ್ಞಾನ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಂಗವಾದ ಸಮಷ್ಟಿಗಳೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಸಿರೇರ್ ಅಂತಹ ದಾರ್ಶನಿಕರಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಷ್ಟಿವಾದವು ಸಮಷ್ಟಿವಾದಕ್ಕೂ, ಪದಾರ್ಥ ಅಥವಾ ದ್ರವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ರೂಪ ಅಥವಾ ಆಕೃತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿತ್ತಿವೆ

ಈ ವಾತಾವರಣವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒಂದು ಬಗೆಯ ದ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು

ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪ ಇವುಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣವಾಗಿರದೆ ಅದು ವಿವಿಧ ದ್ರವ್ಯ, ಪದ, ಭಾವ, ಭಾವನೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟರಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರವಾದ, ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದ, ಒಂದು ವಿಧದ ಸಮಷ್ಟಿ ಎಂದು ತೋರಿದೆ. ಇದನ್ನು ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೂ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರೂ ಎನಿಸಿರುವ ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್, ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್, ಎಸ್ರಾ ಪೌಂಡ್, ಜೆ. ಸಿ. ರಾನ್ಸಂ, ವಿಲಿಯಂ ಎಂಪ್ಸನ್, ಆರ್. ಎಸ್. ಕ್ರೇನ್, ಎಲ್ಡರ್ ಆಲ್ಸನ್, ರಿಚರ್ಡ್ ಮ್ಯಾಕ್ಕೀನ್, ಕ್ಲಿಯಾಂತ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಮುಂತಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ವಿಧದ ಬಂಧ, ವಿನ್ಯಾಸ, ರಚನೆಯಾದುದರಿಂದ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕರ್ತವ್ಯವು ರಚನೆಯ, ವಿನ್ಯಾಸದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂದು ಇವರ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ. ಇವರ ಅನುಷ್ಠಾನವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ, ಅದರಲ್ಲೂ ನವ್ಯ, ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಾವು ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ವಸ್ತುವೆಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವ ಅಥವಾ ಆತ್ಮವೆಂದಿರುವುದೂ, **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ** ಅಧಿಕ ಭಾಗವನ್ನು ವಸ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿರುವುದೂ ಇಂದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಸಾಧುವೆಂದು ತೋರಿರುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

೫೭ ಶೋಧನೆ

ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪದಾರ್ಥದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಒದಗಿಸಿ ಅದರ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ವಿವರಿಸದಿದ್ದರೆ ಆ ಪದಾರ್ಥದ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನವು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ ಕತ್ತಿ ಎಂದರೆ ಅಗಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉದ್ದವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ, ಒಂದು ತುದಿ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಗಲ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವ, ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವು ಮೊನಚಾಗಿರುವ ಚಪ್ಪಟೆಯಾದ ಒಂದು ಪದಾರ್ಥ ಎಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ಕತ್ತಿಯ ಆಕಾರ, ಚಿತ್ರಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಕತ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮರದ ಅಥವಾ ಕಾಗದದ ಕತ್ತಿಗಳೂ ಕತ್ತಿಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯುಂ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೀಗಾಗಬಾರದು ಆದುದರಿಂದ ಲಕ್ಷಣವು ಆಕಾರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೋಷವಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿಯ ಆಕಾರದ ವರ್ಣನೆಯೊಂದಿಗೆ "ಕಠಿನವಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ" ಎಂಬ ದಳವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಆಗ ಈ ದೋಷವು ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮರದ ಕಾಗದದ ಕತ್ತಿಗಳು ಕತ್ತಿಗಳೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರಚಿಸಿರುವ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವು ಈ ಬಗೆಯದು.

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ· "ರುದ್ರನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣ; ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು; ಅದು ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರಬಾರದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆ (Catharsis) ಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು" ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಲಕ್ಷಣ. ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನು ಅದರ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಕೊನೆಯ ಗುಣವಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಯುಂ

ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಬಹುದೇ ವಿನಾ ರುದ್ರ ನಾಟಕವಾಗಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಈ ವಾಕ್ಯದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನ ಬಹಳ ಆವಶ್ಯಕ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದ "ಶೋಧನೆ" ಎಂಬುದು. ಈ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕುರಿತು ೬೬ ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬೈವಾಟರ್‌ರವರು ೧೯೦೯ ರಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಕ್ಯಾರಿಟ್ ಇನ್ನೂ ೮-೧೦ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ, ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಚರ್ಚೆಯು ನಡೆ ಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಅದರ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸುವ ಮೊದಲು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು. ಶೋಧನೆ ಅಥವಾ **ಕಥರ್ಸಿಸ್** ಎಂಬ ಪದವು **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದು ಎರಡೇ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ. ಒಂದು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನ "ವಿಮೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಶುದ್ಧಿ ಕರ್ಮ (Catharsis)" ಎಂಬಲ್ಲಿ. ಉಳಿದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಈ ಪದವಾಗಲೀ ಅದರ ವಿವರಣೆಯಾಗಲೀ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಪದದ ಅರ್ಥ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗಾಗಿ ಅವನು **ರಾಜನೀತಿ**ಯ ಎಂಟನೆಯ ವಿಭಾಗದ ಏಳನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಶೋಧನಾಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ, **ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಭಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವ, ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋ, ಪ್ಲೋಟೈನಸ್ ಮತ್ತು ಇಯಾಂಬ್ಲಿಕಸರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕು **ರಾಜನೀತಿ**ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಇದರ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಸದ್ಯಕ್ಕೆ 'ಶೋಧನೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಯಾವ ವಿವರಣೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ ಆದರೆ ಇದರ ನಂತರ ನಾವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತೇವೆ" ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಪದದ ಅರ್ಥವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದುದಾಗಿರಬೇಕು. **ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**ಯ ದ್ವಿತೀಯ ಭಾಗವು ನಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲೇನಾದರೂ ಇದರ ವಿವರ ಣೆಯು ಇದ್ದಿರಲೂಬಹುದು ಅಂತೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇತರ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನೇರ ವಾದ ವಿವರಣೆಯು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಥರ್ಸಿಸ್ ಎಂಬ ಪದವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ದೊರಕಿದುದು ಅವನಿಗೆ

ಅನಜ್ಞಾನ, ಪರಿವೃತ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು ದೊರಕಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪದ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿಲಕ್ಷಣ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ತಾನೇ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಈ ಪದವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಹಿಂದಿನ ಪದವನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಗೆ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಣ, ವಸ್ತು ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯಾದ ಡಯೊನೈಸಸನ ವ್ರತವೇ ಒಂದು **ಕಥರ್ನೊಸ್** ಅಥವಾ **ಕಥರ್ಸಿಸ್** ಆಗಿದ್ದಿತು. ಅದು ಸಮಾಜದ ಗತವರ್ಷದ ಸಮಸ್ತ ದುರಿತಗಳ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೂ, ಶೋಧನೆಯೂ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದಗಳು ಥೆಸ್ಪಿಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಅಭಿಧಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದಿತು. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ "ಕರುಣೆ ಭಯುಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳ" ಅಭಿನಯದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ನಿಜ ಜೀವನದ "ಭಾವಗಳ ಅಥವಾ ಸಂಕಟಗಳ" ಶೋಧನೆಯಾಗಿಯೂ ಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದಿವಸಗಳಲ್ಲೇ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩೬೧ ರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ರೋಮ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದುದು ಅವುಗಳ ಕಾವ್ಯ ಗುಣಗಳಿಗಾಗಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಗುಣಗಳಿಗಾಗಿ, ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಾಗಿ (**ಲಿವಿ.** ೮.೨) ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಕ್ಷಾಮ ರೋಗಗಳು ದೇಶದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದಾಗ ರಾಮಾಯಣ, ದುರ್ಗಾಸಪ್ತಶತಿಗಳ ಪಾರಾಯಣಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದನ್ನು ಇದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ, ಸೂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕಥರ್ಸಿಸ್ ಎಂಬ ಪದದ ಈ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಅರ್ಥವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸೂಚನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ "ಭಾವಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ" ಮೂಲಕ ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ನೈತಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಈ ಪದವು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ರಾಬರ್ಟೆಲ್ಲಿ (೧೫೪೮),

ಕ್ಯಾಸ್ಟೆಲ್ ವೆಟ್ರೋ (೧೫೭೦), ಕಾರ್ನೀಲ್, ರಾಸೀನ್ (೧೭ನೆಯ ಶತಕ), ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ (೧೮ನೆಯ ಶತಕ), ಮುಂತಾದವರು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರು. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದೆಂದು ಆಧುನಿಕ ಪಂಡಿತರ ಮತ.

ಶೋಧನೆಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಾಗಲೀ ನೈತಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಾಗಲೀ ಸೂಚಿಸದೆ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ ಇದು ಇಂದು ಸರ್ವರಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿರುವ ಮತ. ಮಿಂಟುರ್ನೋ (೧೫೫೯), ಮಿಲ್ಟನ್ (೧೬೭೧), ಟ್ವಿನಿಂಗ್ (೧೭೮೯), ಗಯಟೆ (೧೮೨೬), ವೈಲ್ (೧೮೪೭), ಬರ್ನೇಸ್ (೧೮೫೭), ಬುಚರ್ (೧೯೦೭), ಬೈವಾಟರ್ (೧೯೦೯) ಮುಂತಾದವರು ಈ ಪಂಥದವರು. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಬರ್ನೇಸ್ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು.

(೧) ಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಪದವು, ಅದರ ರಸ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿ, ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

(೨) ಈ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಅಧಾರವನ್ನು **ರಾಜನೀತಿ**ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಶೋಧನಾ ಪ್ರಭಾವದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅರಸಬೇಕು

(೩) ಆ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಉದ್ದೇಶವು **ನೈತಿಕ** ಪರಿಣಾಮವಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ಲಘುಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಅವನು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

(೪) ಅವನು ಶೋಧನೆಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಾರ್ಥವು ಧಾರ್ಮಿಕವೋ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತರೂಪದ್ದೋ ಆಗಿರದೆ ವೈದ್ಯ ಅಥವಾ ರೋಗನಿದಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

(೫) ಈ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವವರು ಮನುಷ್ಯರು, ಅವರ ಭಾವಗಳಲ್ಲ

(೬) ತದನಂತರದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಿಯೋಪ್ಲೆಟಾನಿಸ್ಟರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪದಪ್ರಯೋಗವು ರೋಗ ನಿದಾನಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಬೈವಾಟರ್ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ: “ದೇಹದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತರೆ ಕ್ಲೇಶವನ್ನೋ ಹಾನಿಯನ್ನೋ ಉಂಟುಮಾಡುವ ದೈಹಿಕವಾದ ದೋಷವೊಂದನ್ನು ವೈದ್ಯಕಲೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಹೊರದೂಡುವ ಭೌತಿಕವಾದ ವಿರೇಚನೆ ಅಥವಾ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್

ವೈದ್ಯ ಅಥವಾ ನಿದಾನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪದ **ಕೆಥರ್ಸಿಸ್** ಎಂಬುದಾಗಿದ್ದಿತು. ಕರುಣೆ ಭಯಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಭಾವಗಳು. ಅವು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕುಪಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಈ ಬಗೆಯವರಿಗೆ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವು ಆವಶ್ಯಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಳ್ಳೆಯದೇ. ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಔಷಧಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಶೇಖರಿಸಿರುವ ಭಾವಗಳ ಹೊರೆಯಿಂದ ಆತ್ಮವನ್ನು ಪಾರಾಗಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹಗುರವಾಗಿ ಮಾಡುವ **ಕೆಥರ್ಸಿಸ**ನ್ನು ಅದು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಮ್ಮದಿಯು ಇಷ್ಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನೆಮ್ಮದಿಯೊದಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಾಧಕವಲ್ಲದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂತೋಷ ಅಥವಾ ಆನಂದವೂ ಇರುತ್ತದೆ "

ಈ ಚಿಕಿತ್ಸಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದ ಕ್ರಮವು ನಮ್ಮ ಆಯುರ್ವೇದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ ವಾಗ್ಭಟನ **ಅಷ್ಟಾಂಗಹೃದಯ**ದ ೧೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ—

ಶೋಧನಂ ಶಮನಂ ಚೇತಿ ದ್ವಿಧಾ ತತ್ರಾಪಿ ಲಂಘನಂ ॥೪॥
ಯದೀರಯೇದ್ಬಹಿರ್ದೋಷಾನ್ ಪಂಚಧಾ ಶೋಧನಂ ಚ ತತ್।
ನಿರೂಹೋ ವಮನಂ ಕಾಯಶಿರೋರೇಕೋಽಸ್ರವಿಸ್ರುತಿಃ ॥೫॥
ನ ಶೋಧಯತಿ ಯದ್ದೋಷಾನ್ ಸಮಾನ್ನೋದೀರಯತ್ಯಪಿ।
ಸಮೀಕರೋತಿ ವಿಷಮಾನ್ ಶಮನಂ ತಚ್ಚ ಸಪ್ತಧಾ ॥೬॥
ಪಾಚನಂ ದೀಪನಂ ಕ್ಷುತ್ತೃಡ್ವ್ಯಾಯಾಮಾತಪಮಾರುತಾಃ॥೭॥

(ಲಂಘನವು ಶೋಧನ, ಶಮನ ಎಂದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ ಯಾವುದು ಪ್ರಕುಪಿತ ದೋಷಗಳನ್ನು ಶರೀರದಿಂದ ಹೊರದೂಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಶೋಧನ. ಅದು ನಿರೂಹ, ವಮನ, ಕಾಯವಿರೇಚನ, ಶಿರೋವಿರೇಚನ, ರಕ್ತಮೋಕ್ಷಣ ಎಂದು ಐದು ವಿಧ ಯಾವುದು ದೋಷಗಳನ್ನು ಶೋಧನೆ ಮಾಡದೆ ಸಮವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕೆರಳಿಸದೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸಮಾವಸ್ಥೆಗೆ ತರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಶಮನ ಅದು ಪಾಚನ ದೀಪನ, ಕ್ಷುತ್, ತೃಟ್, ಬಿಸಿಲು, ಗಾಳಿಗಳನ್ನು ಸೇವಿಸುವುದು ಎಂದು ಏಳು ವಿಧ.) *

---

* ಈ ಆಧಾರವನ್ನು ನನಗೆ ಒದಗಿಸಿದ ಮಾನ್ಯಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಎ ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಮತ್ತು ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳು ವೃದ್ಧವಾಗ್ಭಟನ **ಅಷ್ಟಾಂಗಸಂಗ್ರಹ**ದ ಸೂತ್ರಸ್ಥಾನದ ೨೪ ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ ಮಾನ್ಯಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀಮಾನ್ ಬಿ. ವಿ. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಇವರಿಗೆ ಬಹಳ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಇದನ್ನು ಅರುಣದತ್ತನು ತನ್ನ **ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರ** ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕಗಳ ಮೇಲಿನ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಹೀಗಿದೆ—

ಯದೌಷಧಂ ದೋಷಾನ್ ವಾತಾದೀನ್ ಅಂತಃಸ್ಥಿತಾನ್ ಬಹಿರೀರಯೇತ್ ಕ್ಷಿಪೇತ್ ತಚ್ಛೋಧನಂ। ಯದೌಷಧಂ ದೋಷಾದೀನ್ನ ಶೋಧಯತಿ ನಾಂತಃಸ್ಥಿತಾನ್ ಬಹಿರ್ನಿಷ್ಕಾಸಯತಿ ತಥಾ ಸಮಾನ್ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣಸ್ಥಾನ್ ನೋದೀರಯತಿ ನೋತ್ಕ್ಲೇಶಯತಿ ವಿಷಮಾಂಶ್ಚ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣಾತ್ ಹೀನಾಧಿಕಭಾವಭಾವಾವಸ್ಥಿತಾನ್ ಸಮೀಕರೋತಿ ಸ್ವಪ್ರಮಾಣಸ್ಥಾನ್ ವಿದಧಾತಿ ತತ್ ಶಮನಮುಚ್ಯತೇ॥

ಆದ್ದರಿಂದ **ಕಥರ್ಸಿಸ್** ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಶೋಧನ ಎಂಬುದು ಸಮಾನ ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿರೇಚನೆ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಈ ಪದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅನುಕೂಲವಿದೆ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿನ ತೊಡಕು ಅದು ವಿರೇಚನೆ, ಶುದ್ಧಿ ಎರಡನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಜನಿಸಿದೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಶೋಧನೆ ಎಂದು ಅನುವಾದಿಸಿದರೆ ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮೂಲದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಿಧದ ವಿರೇಚನೆಯೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರು ಜನಗಳೇ ವಿನಾ ಅವರ ಭಾವಗಳಲ್ಲ ಎಂದಾಯಿತು. ಇದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನು ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಈ ಶೋಧನಾ ಕ್ರಮವು ಉಷ್ಣಂ ಉಷ್ಣೇನ ಶಾಮ್ಯತೇ ಎಂಬ ಹೋಮಿಯೋಪಥಿಯ ಕ್ರಮದ್ದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಈ ಪದವನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ, ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ, ಉಪಮಾನದಂತೆ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆಯೇ ವಿನಾ ಅದರ ಅಭಿಧಾರ್ಥದಲ್ಲಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮರೆಯಬಾರದು. ಇದಿಷ್ಟೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವ ಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಮ್ಮತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ

ರುದ್ರನಾಟಕವು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿರುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯಾದುದೇ, ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ವಿಮರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿರುವ ವಾಕ್ಯಭಾಗವು ಅಸಂಗತವಾದುದೆಂದು ಸೆಯಿಂಟ್ಸ್‌ಬರಿಯು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಇಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ

ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಾಳಿದ್ದಾನೆ. ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ಅನಂತರ ಆಹಾರ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಂತಹ ಪದಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಯಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು ಎಂಬ ದಳವೊಂದನ್ನು ಆ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಎಷ್ಟು ಅಸಂಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ, ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿರುವ ಭಾಗವೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಸಂಗತವಾದುದೆಂದು ಸೆಯಿಂಟ್ಸ್‌ಬರಿಯು ಇದನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಈ ಭಾಗವು ಅಸಂಗತವಾಗಾಗಲೀ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಾಗಲೀ ತೋರಿಬರುವುದಿಲ್ಲ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವು ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿರಮಿಸದೆ ಅವುಗಳ ಶೋಧನೆಯವರೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಶೋಧನೆಯನ್ನು ರುದ್ರಪ್ರಭಾವದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ

ಶೋಧನೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆಯನ್ನು **ರಾಜನೀತಿ**ಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಭಾಗದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದಾಗಿದೆ ಭಾವೋನ್ಮಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವವರನ್ನು ಭಾವಶಾಂತಿ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದು ಅವರನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಲು ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಭಾವಪ್ರಚೋದಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅವುಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ಶೋಧನೆಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಶೋಧನಾ ಕ್ರಮವೂ ಇಂತಹುದೇ ಎಂಬುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಉಪಮಾನ, ಈ ಪದದ ಪ್ರಯೋಗ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆತರೆ ಆಗುವ ಪ್ರಮಾದಗಳನ್ನು ಅಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿ, ಎಫ್. ಎಲ್. ಲೂಕಾಸ್ ಮುಂತಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು.

ಅವರ ಟೀಕೆಗಳು ಎರಡು ಬಗೆಯವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಶೋಧನೆಯು ಅನುಭವವಿರುದ್ಧ ಎಂಬುದು. ಶೋಧನೆ ಎಂದರೆ ಭಾವಗಳ ವಿರೇಚನೆ. ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರು ಭಾವಗಳ ಉಲ್ಬಣಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಜನಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಜನವು ಒದಗುವುದು ಅವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ. ಇತರರಿಗೆ ಅದು ನಿಷ್ಫಲವಾದುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಹೊರತಾದುದು ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯು ವೈದ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಔಷಧವೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು

ಭಾವಗಳ ಉಲ್ಬಣದಿಂದ ನರಳುತ್ತಾ, ಅವುಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಆತುರರಾದ ರೋಗಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಒಂದು ಔತಣ. ನಾವು ಅದನ್ನು ನೋಡಹೋಗುವುದು ಭಾವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ವಿನಾ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿರೇಚಿಸು ವುದಕ್ಕಲ್ಲ ಆದುದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಶೋಧನಾವಾದವು ಅಪ್ರಮಾಣ ವಾದುದೆಂದು ಇವರು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗೌರವ, ಪೂಜ್ಯ ಭಾವಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಈ ವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣ ಅವನು ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಖಂಡನೆಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೊದಗಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಪ್ರಭಾವದ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವೆಂದು ತೋರಿದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ದುದು ಎಂದು ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಈ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ ಸಾಲದು. ರುದ್ರನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪೂಜ್ಯಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಗಮನಿಸದೆ ಇಲ್ಲ. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ "ಗಂಭೀರ" ಎಂಬ ಪದವು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಂತೂ ಇದು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಬಹು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು "ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ" ಎಂದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಇದು ಅಪಕವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಪೂಜ್ಯಭಾವವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಅಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವಲ್ಲ. ಅದು ಇತರ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜನಿಸಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಈಚೆಗೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವೈನೋದಿಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದೇವತಾ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು, ಡಿಥಿರಾಂಬ್‌ಗಳು, ಇದ್ದುವು. ಆದರೆ ಇವು ರುದ್ರವಲ್ಲ. ರುದ್ರವೆನಿಸಲು ಕೃತಿಯೊಂದು ಪ್ರಚೋದಿ ಸಬೇಕಾದ ಭಾವಗಳು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳೇ ವಿನಾ ಇತರ ಭಾವಗಳಲ್ಲ. ಆದುದ ರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವುದು. ಅದು ಸಾಧುವಾದುದೂ ಹೌದೆಂದು ನಾವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ದ್ದೇವೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ

ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ **ರಿಪಬ್ಲಿಕ್** ಮತ್ತು **ನ್ಯಾಯಂಗಳು** ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಹಳ ಅಪಾಯಕರವಾದ ಭಾವಗಳು ಕರುಣೆ ಭಯಗಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಆಕ್ರೋಶವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲಿರದೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಮೇಲಿರುವುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ರುದ್ರನಾಟಕ. ಈ ಭಾವಗಳು ಸ್ವರೂಪತಃ ಎಷ್ಟೇ ಅಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಅಹಿತವಾಗಿ, ದುಃಖದಾಯಕವಾಗಿದ್ದರೂ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅನುಕರಣವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸುಖವನ್ನೂ, ಆಹ್ಲಾದವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದನ್ನು ಅವನು ಅರಿತೂ ಇದ್ದನು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದೆ ಅದನ್ನು ಪಾಮರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೆಂತಲೂ, ಅನೈತಿಕ ಮಾರ್ಗವೆಂತಲೂ ಜರಿದಿದ್ದನು ಭಾವ ಪ್ರಚೋದಕ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನು ಮಾಡಿರುವ ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಅನುಕರಣದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಫಲ ಆನಂದ. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಾವಗಳಾದರೋ ದುಃಖದಾಯಕವಾದ ವೇದನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಕರುಣೆ ಭಯಗಳು ಪ್ಲೇಟೋವಿನಂತೆಯೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೂ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಈ ಗುಣದವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಅವನ **ಭಾಷಣಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಆಧಾರವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಫಲವಾದ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ದುಃಖಭಾವಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಶೋಧನಾವಾದವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದುದು ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಂದು ಸೈಕ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಅಂದಿನ ಗ್ರೀಕ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಪಠ್ಯವಿಷಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಾವುವು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದುವು. ಸಂಗೀತವು ಮೂರು ವಿಧವೆಂದು ವಿಭಾಗವಾಗಿದ್ದಿತು; ಶೀಲಪ್ರವರ್ತಕ ಸಂಗೀತ, ಕೇವಲ ಆನಂದದಾಯಕ ಸಂಗೀತ, ಮತ್ತು ಭಾವಪ್ರಚೋದಕ ಸಂಗೀತ. ಸೊಕ್ರೆಟಿಸನು ಮೊದಲೆರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮೂರನೆಯದೂ ಗ್ರಾಹ್ಯವೂ, ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಆದುದೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿ

ಸಿದನು. ಭಾವಪ್ರಚೋದಕ ಸಂಗೀತವೂ ಸಹ ಜನರನ್ನು ಭಾವೋದ್ವಿಗ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸದೆ ಪುನಃ ಅವರನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಶಾಂತಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಿದನು. ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಅಂದಿನ ವ್ರತಗಳಲ್ಲಿ ಆವೇಶಕ್ಕೊಳಗಾದ ಜನಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರಲು ಅಷ್ಟೇ ಆವೇಶವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನಾಗಿ ಕೊಟ್ಟನು. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಶೋಧನೆಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಆದರ ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ

ರುದ್ರನಾಟಕದ ಶೋಧನೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದುದೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸದೃಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರಲಾರ, ಏಕೆಂದರೆ ಮೇಲಿನ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಆ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವವರು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಭಾವೋದ್ವೇಗದಿಂದ ಕೂಡಿರುವವರು ರುದ್ರನಾಟಕವು ಮೊದಲು ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಅನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಲೂಕಾಸ್ ಎಂಬ ಪಂಡಿತನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ದೋಷಯುಕ್ತವೆಂದಿರುವುದು ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ನಂತರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವು ಉನ್ಮಾದವನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅವೆರಡರ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಇರುವುದು ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ವೈದ್ಯಶಾಲೆಯೆಂದೂ, ನಾಟಕವನ್ನು ಔಷಧವೆಂದೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರೋಗಿಗಳೆಂದೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಭಾವಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ.

ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆನಂದವು ಜನಿಸುವುದು ಅದರ ಶೋಧನಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ ಅದು ಒಂದು ಅನುಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಅದು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಹುದು ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಸಂವಿಧಾನಗಳ ಆಹ್ಲಾದಕತೆಯೂ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಭಿನಯಗಳ ರಂಜನೆಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದೆ. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವರೂಪತಃ ದುಃಖ ಭಾವಗಳಾದ ಕರುಣೆ, ಭಯಗಳಿಂದ ಆಹ್ಲಾದವು ಹೇಗೆ ಒದಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆಯು ಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ ಅದು ಶೋಧನಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮತ.

ಶೋಧನೆ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಈ ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಲದಿಂದ ದುಃಖಭಾವಗಳು ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಶೀಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಆನಂದ ಜನಕತೆಗಳಷ್ಟೇ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಯೂ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ, ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಗುಣವೆಂದು ಅವನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದನು. ದುಃಖಮೋಹಾದಿಗಳಿಂದ ಚಿತ್ತ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ರತಿಶೋಕಾದಿ ಭಾವಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಸಂವಿದ್ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶೃಂಗಾರ ಕರುಣಾದಿ ರಸಗಳು ಪ್ರಾದುರ್ಭವಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಅನುಬಂಧ ೨

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಜನಿಸಿದುವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದ ಚೀನಾ, ಹಿಂದೂ, ಹಿಬ್ರೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗ್ರೀಕರದು. ಗ್ರೀಕರು ಈಜಿಯನ್ ಪ್ರದೇಶದ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩೦೦೦ ದಿಂದ ೧೦೦೦ ದ ವರೆಗೆ ಉತ್ತರದ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಂದ ಗ್ರೀಸಿಗೆ ಬಂದ ವಲಸೆಗಾರರ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಪುರ್ವನಿವಾಸಿಗಳ ವಂಶಜರು ಅವರು. ಈ ವಲಸೆಗಾರರು ತಂಡತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದು ಗ್ರೀಸಿನ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯುವರು ಡೋರಿಯನ್ನರು. ಇವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೆ ಹೆಲ್ಲೆನಿಕ್ ಭಾಷೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸಿನ ಪೂರ್ವನಿವಾಸಿಗಳ ಪದಗಳೂ ಬೆರತಿದ್ದುವು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೪೦೦ ರಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಟ್ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಇವರು ಮೈಕಿನಿಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇನ್ನೂ ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ದೊರಕಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಗ್ರೀಕರ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಪುರಾಣ, ವೀರಚರಿತ ಮತ್ತು ಕಥಾಚಕ್ರಗಳು ರಚಿತವಾದದ್ದು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ. ಆಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ನಾಲ್ಕು — ಎಯೋಲಿಕ್, ಅಯೋನಿಕ್, ಡೋರಿಕ್, ಮತ್ತು ಅಟ್ಟಿಕ್. ಇವು ಮುಂದೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ, ಶೈಲಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳೂ ಆದುವು. ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಗೇಯ ಅಥವಾ ಪಾಠ್ಯವಾಗಿದ್ದುವು ಬರವಣಿಗೆಯು ಕ್ರಿ ಪೂ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರವೂ ಅವರು ಬಳಸಿದ ವರ್ಣಮಾಲೆ ಫಿನಿಷಿಯನ್ನರದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೯೦೦ ರಿಂದ ೩೨೩ ರ ವರೆಗಿನದನ್ನು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ; ಕ್ರಿ ಪೂ ೩೨೩ ರಿಂದ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗಿನದನ್ನು ಹೆಲ್ಲಿನಿಸ್ಟಿಕ್ ಅಥವಾ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ; ಕ್ರಿ ಪೂ. ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫೨೯ ರ ವರೆಗಿನದನ್ನು ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಗ್ರವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷಣಕಲೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕ್ರಿ ಪೂ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಂದಿನ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ

ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಗ್ರಂಥಗಳು ದೊರೆಯದಿರುವುದರಿಂದ, ಅದರ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಇತಿಹಾಸವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕವಿದಿದೆ. ಆಗ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಪಾಡಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತುಣಕುಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಲವತ್ತುಮೂರು ದೊರೆತಿವೆ. ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಬಹಳ ಅಲ್ಪವೆನಿಸಿದರೂ, ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವುದು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ ಪೂ ೯೦೦ ರಿಂದ ೩೨೩ ರ ವರೆಗಿನ, ಎಂದರೆ ಹೋಮರಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನಿಧನದ ವರೆಗಿನ, ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ—ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆದಿಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವುವು ಹೋಮರನ **ಇಲಿಯಡ್** ಮತ್ತು **ಒಡಿಸ್ಸಿ** ಎಂಬ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳು. ಇವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೯ ಅಥವಾ ೮ ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. **ಇಲಿಯಡ್** ನ ವಸ್ತು ಟ್ರಾಯ್ ನಗರದ ಮುತ್ತಿಗೆ. ಆ ಮುತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ವೀರಯೋಧರ ಸಾಹಸ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೇವತೆಗಳೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೋಮರನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಇದೆಯೇ ಹೊರತು ದೇವತೆಗಳ ಕಡೆಗಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ದೇವತೆಗಳು ಅಮರರಾದುದರಿಂದ ಅವರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ಥಿತಿಗಳಷ್ಟು ನಮ್ಮ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಕಲಕಲಾರವು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯ ಮಟ್ಟ ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾದುದಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಪರ್ಯಟನದ, ಪ್ರವಾಸದ ಕಥೆ. ಈ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನದ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ವೀರಯುಗ (Heroic Age) ದ ಜೀವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು **ಇಲಿಯಡ್** ವರ್ಣಿಸಿದರೆ, ಆ ಯುಗದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯಸಮಾಜದ ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಚಿತ್ರಣವು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯಲ್ಲಿದೆ

ಈ ಕಾವ್ಯಗಳು ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿಪ್ರಾಚೀನವೆನಿಸಿದರೂ, ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿರಲಾರವು. ಇವು ಆದಿಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಆದಿಪ್ರಯೋಗಗಳಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಫಲಗಳನ್ನು ನಾವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ ಎಯೊಲಿಕ್ ಮತ್ತು ಅಯೋನಿಕ್ ಭಾಷೆಗಳ

ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ ಅವುಗಳ ಬಂಧ ಡಾಕ್ಟಿಲಿಕ್ ಹೆಕ್ಸಾಮಿಟರ್, ಎಂದರೆ ಒಂದು ಗುರು ಎರಡು ಲಘು (–◡◡) ಗಳುಳ್ಳ ಆರು ಗಣದ ಪಾದದ್ದು

ನಮಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೨೦೦ ರ ಮೈಕಿನಿಯ ಯುಗದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಅವುಗಳ ಕಥೆಗಳೂ ಆ ಯುಗದವೇ. ಕ್ರಿ ಪೂ. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಕವಿಯೊಬ್ಬನು ಹುಟ್ಟಿ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯೈಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ಅವನೇ ಹೋಮರ್. ಈ ಕಾವ್ಯ ಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುವು ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡು ವುದು, ವಾಚನಮಾಡುವುದು ಕೆಲವರ ವೃತ್ತಿಯೂ ಆಯಿತು. ಅನಂತರ ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರಬೇಕು. ಈಗ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಪಾಠ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಕದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಅನೇಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮುಂದೆ ರಚಿತವಾದುವು.

ಹೋಮರನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಯುಗದ ವೀರ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ಗುಣ ಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ, ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಮುಖಗಳು ಕ್ರಿ ಪೂ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಿಸಿಯಡ್ಡನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿವೆ ಹಿಸಿಯಡ್ಡಿನ **ದಿನಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳು** ಎಂಬ ಕಾವ್ಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲನೆಯ ನೀತಿಬೋಧಕ ಕಾವ್ಯ. ಹೋಮರನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಉತ್ತಮವರ್ಗದ ವೈಭವವನ್ನು ಆದರ್ಶರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದರೆ, ಹಿಸಿಯಡ್ಡನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಸಮಾಜದ ಕೆಳವರ್ಗದ, ಬೋಷಿಯದ ರೈತರ, ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾಲದ ವ್ಯವಸಾಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೂ, ರಾಜರು ರೈತರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೋಟಲೆಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ಪ್ರಕೃತಿವರ್ಣನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಹಿಸಿಯಡ್ಡನದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿ, **ಥಿಯೊಗೊನಿ** ಗ್ರೀಕರ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲನೆಯದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರ ದೇವತೆಗಳ ವಂಶಾವಳಿ, ಅವರ ವರ್ಣನೆ, ಅವರ ಕಾರ್ಯ ಇವೆಲ್ಲದರ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಹಿಸಿಯಡ್ಡನ ಕಾವ್ಯ ಗಳೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದುವು.

ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯುಗ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಒಂಬತ್ತು ಮತ್ತು ಎಂಟನೆಯ ಶತಕಗಳು. ಅನಂತರದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಹೋಮರನನ್ನೂ

ಇತರರು ಹಿಸಿಯಡ್ಡನನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಇತರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವು ಹೋಮರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು. ಇವು ಡೆಮೆಟರ್, ಅಪೊಲ್ಲೊ, ಪಾನ್ ಮೊದಲಾದ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿತವಾಗಿವೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಕದ ನಂತರ ಅಯೋನಿಯದ ಕೆಲವರು ದಾರ್ಶನಿಕರು ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವನು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಕದ ಭೌತ ಮತ್ತು ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಎಂಪಿಡೊಕ್ಲಿಸ್.

ಭಾವಗೀತ—ಕ್ರಿ. ಪೂ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗಿದ್ದುವು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮಾಯವಾಗಿ ಹೊಸಬಗೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದಿತು. ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳು (City States) ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದುವು. ಯೋಧವೃತ್ತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ವಾಣಿಜ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರ ಪ್ರಭಾವವು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗತೊಡಗಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವ, ಶ್ರೀಮಂತಪ್ರಭುತ್ವ (Oligarchy) ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಫಲವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿತು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ಮೊದಲು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದು ಗ್ರೀಸಿನ ಪೂರ್ವಭಾಗದ ಎಯೋಲಿಯ ಮತ್ತು ಅಯೋನಿಯದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ. ಗ್ರೀಸಿನ ಪಶ್ಚಿಮ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ಪ್ರದೇಶದ ಡೋರಿಯದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಂಗ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಇನ್ನೂ ಇದ್ದಿತು. ಈ ಯುಗಧರ್ಮವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದೇ ಈ ಧರ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವಾದ ಲಿರಿಕ್ (Lyric poetry ಭಾವಗೀತ) ಲೈರ್ ವಾದ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದುವು — ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುವಂತಹ ಏಕಗಾಯಕಗೀತ, ಮತ್ತು ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಮೇಳಗೀತ ಈ ವಿಭಾಗವು ಎಲಿಗೇಯಿಕ್ ಮತ್ತು ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಎಲಿಗೇಯಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಇದು ಮಹಾ

ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದದ್ದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆರು ಗಣದ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ, ಎಲಿಗೇಯಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಪಾದ ಆರು ಗಣಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಐದು ಗಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿ, ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದ್ವಿಪದ ಕಾವ್ಯ ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅನಟೋಲಿಯದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕೊಳಲಿನ ವಾದನದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗೀತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಿತು. ಕೊಳಲಿನ ಗಾನವು ಸೈನಿಕರ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಭೋಜನಕೂಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಗೀತಗಳು ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅಯೋನಿಯದ ಪ್ರಾಚೀನ ಎಲಿಗೇಯಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ನಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಸಿನ ಪ್ರಧಾನ ಭೂಭಾಗದ ಕವಿಗಳದ್ದೂ ಸಹ ತುಣುಕುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿವೆ, ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಎಫೆಸಸಿನ ಕಾಲ್ಲಿನಸ್ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೭೭೦). ಸ್ಪಾರ್ಟಾದ ಟಿರ್ಟೇಯಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೭೫೦), ಕೊಲೊಫಾನಿನ ಮಿಮ್ನೆರ್ಮಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೭೩೦), ಅಥೆನ್ಸಿನ ಸೊಲೊನ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ ೫೯೪), ಮತ್ತು ಮೆಗಾರಾದ ಥಿಯೊಗೆನಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೭೦). ಇವರ ಪದ್ಯಗಳ ವಿಷಯಗಳು ಯುದ್ಧ, ಶೌರ್ಯ, ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ನೀತಿಬೋಧೆ ಮುಂತಾದುವು ಈ ಎಲಿಗೇಯಿಕ್ ಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಶೋಕಗೀತ ಚರಮಗೀತಗಳಿಗೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು

ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ಖಂಡನ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದವನು ಥಾಸೊಸಿನ ಆರ್ಕಿಲೊಕಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೭೪೮). ಅವನನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಬರೆದ ನಿಂದಾಕಾವ್ಯಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು ಇತರ ಕವಿಗಳು ಈ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕಥನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಬಳಸಿದರು.

ಈ ಯುಗದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಏಕಗಾಯಕ ಭಾವಗೀತ. ಇದು ಜಾನಪದಗೀತಗಳಿಂದ ಉದಯಿಸಿತು. ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ರಚನೆಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸರಳತೆ, ಮತ್ತು ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಶೈಲಿ. ಈ ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯಿದೆ, ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹ ಪ್ರೇಮ, ಹರ್ಷ ವಿಷಾದ, ಕೋಪ ಕರುಣೆ ಮುಂತಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಗುಣಗಳು ಆರ್ಕಿಲೊಕಸನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದರೂ, ಏಕ

ಗಾಯಕ ಭಾವಗೀತದ ತವರು ಲೆಸ್ಬಾಸ್ ದ್ವೀಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಅಲ್ಕೆಯಸ್ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೬೩೦) ಮತ್ತು ಸಾಫೊ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬೦೦). ಇವರು ಭಾವಗೀತದ ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದ ಆದರ್ಶಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವ, ಭಾಷೆ, ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಅಸದೃಶವಾದ ಮೇಳವಿದೆ. ಸಾಫೊ ಅವಳ ಸ್ನೇಹಿತೆಯರಿಗೆ ಬರೆದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಿಕ್ಕಿವೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅವಳ ಸ್ನೇಹಪರತೆ, ಮಾರ್ದವ, ಸಹಜತೆ, ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳು ರಸಿಕರ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಿವೆ ಅಲ್ಕೆಯುಸನಲ್ಲಿ ರಸಸಾಂದ್ರತೆಯು ಸಾಫೋಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕೌಶಲದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಷ್ಟೇ ನಿಪುಣ. ಇವನು ತನ್ನ ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ದೇವತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಂತರ, ಇವರ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅಯೊನಿಯದ ಅನಕ್ರೆಯಾನನು (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೫೬೩) ಮುಂದುವರೆಸಿದನು. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಏಕಗಾಯಕ ಗೀತವು ಕ್ಷೀಣ ವಾಗಿ, ಕಾಣದಾಯಿತು.

ಮೇಳಗೀತವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಯೋನಿಯದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ್ದರೂ ಅದು ಬೆಳೆ ದುದು ಡೋರಿಯದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಡೋರಿಯನ್ ಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಣಿಕೆಯೂ ಅದೇ ಆಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಡೀ ಸಮಾಜದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಗೀತಗಳ ವಸ್ತುಗಳು ದೇವತೆಗಳು, ಮದುವೆಗಳು ಮುಂತಾದುವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು ಅಲ್ಕಿಮಾನನು ಸ್ಪಾರ್ಟಾದ ಹುಡುಗಿಯರ ಮೇಳವೊಂದಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಗೀತದ ಚೂರೇ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಮೇಳ ಗೀತಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ದೇವತೆಗಳ ಕಥೆಗಳಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮೀಸ ಲಾಗಿದ್ದ ಈ ಗೀತಗಳನ್ನು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕ್ರೀಡಾ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಯಗಳಿಸಿದವರ ಪ್ರಶಂಸೆಗಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕಥನರೂಪದ ಭಾವಗೀತಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದವನು ಸ್ಟೆಸಿಕೊರಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬೩೦). ಇವನು ಮೇಳಗೀತದ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಅದರ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡಸಿದನು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಶ್ರೇಷ್ಠಕವಿಗಳು ಸಿಮೊನೈಡಿಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೫೬), ಮತ್ತು ಪಿಂಡಾರ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೨೨). ಇವರು ಮೇಳಗೀತದ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಅದಕ್ಕೆ

ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ರೂಪಗಳನ್ನಿತ್ತು ಅನೇಕ ಭವ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರ ಮಟ್ಟದವನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕೆಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಮೇಳಗೀತ ಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿ ಬಾಕ್ಕಿಲೈಡಿಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ ೫೦೫). ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೇಳಗೀತವೂ ಸಹ ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿ, ಅಂತ ರ್ಧಾನವನ್ನೈದಿತು

ನಾಟಕ— ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ತಂದ ವರು ಅಯೋನಿಯ, ಎಯೊಲಿಯ, ಮತ್ತು ಡೋರಿಯದವರು. ಆದರೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಶ್ರಯ ಸ್ಥಾನ ಅಥೆನ್ಸ್ ಆಯಿತು. ಈ ಶತಮಾನಗಳ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಮುಖ್ಯಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ರುದ್ರನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಮೊದಲಿನ ದೆಶೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ

ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ವೀರರ ಸಮಾಧಿಪೂಜೆ ಅಥವಾ ಡಯೊನೈಸಸ್ ದೇವತೆಯ ವ್ರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳಗಾನ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಕೇವಲ ವ್ರತಾಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ಈ ಗೀತ ಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವನು ಆರಿಯನ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬೨೦). ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ರುದ್ರಮೇಳದ ಮಧ್ಯೆ ನಟನೊಬ್ಬ ನನ್ನು ತಂದು ಈ ಮೇಳವನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದವನು ಥೆಸ್ಪಿಸ್ ಕ್ರಿ. ಪೂ ೫೩೫ ರಲ್ಲಿ ಪೈಸಿಸ್ಟ್ರಾಟಸನು ಡಯೊನೈಸಸನ ನಾಡಹಬ್ಬದ ಸಮಾರಂಭ ದಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದನು ಆ ವರ್ಷದ ವಸಂತ ಋತುವಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಥೆಸ್ಪಿಸನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ರುದ್ರನಾಟಕ ದಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವು ಮೊದಲಾಯಿತು ಆದರೆ ಅಂದು ರಚಿತವಾದ ಯಾವ ರುದ್ರನಾಟಕವೂ ದೊರಕಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದು ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕದ ರತ್ನತ್ರಯರೆನಿಸಿದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿ ಪಿಡೀಸರ ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳು.

ಈಸ್ಕಿಲಸನು (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೨೫-೪೫೬) ಪರ್ಷಿಯದ ದಾಳಿನಯನ್ನೆದುರಿಸಿ ಜಯಭೇರಿ ಹೊಡೆದ ಗ್ರೀಕರ ಪೀಳಿಗೆಯವನು. ಮಾರಥಾನ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದನು. ಪ್ರಪಂಚದ ಒಬ್ಬ ಉದ್ದಾಮ ಕವಿಯೂ ಕ್ರಾಂತ ದರ್ಶಿಯೂ ಹೌದು. ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಗ್ರಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕಾರ್ಯ ಮಾರಥಾನಿನ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ

ಹೋರಾಡಿದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದನು. ಅವನ ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲಿನ ಸ್ಮಾರಕದಲ್ಲಿ ಆ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವಂತೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದನು. ಇವನು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಏಳು ದೊರಕಿವೆ. ಅವು—**ಶರಣಾಗತ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಪಾರಸಿಕರು*, ಬಂಧಿತ ಪ್ರಾಮಿಥ್ಯೂಸ್, ಥೀಬ್ಸಿನ ವಿರುದ್ಧ ಏಳು ಜನ,** ಮತ್ತು **ಒರೆಸ್ಟಿಯ**ವೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಮುಕ್ಕೂಟದ **ಅಗಮೆಮ್ನೊನ್, ತರ್ಪಣದ್ರವ್ಯವಾಹಕರು, ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು** ಎಂಬ ಮೂರು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಒಂದರಿಂದ ಎರಡಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ, ಮೇಳದವರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದನು. ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೇಯ ಭಾಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಅವನ ಕಾವ್ಯರಂಗವೂ ಬಹಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಅವನ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ವೀರರು. ಅವನ ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪರಿಮಿತಿ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ಒಕ್ಕೂಟವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದನು ಈ ವೈಶಾಲ್ಯಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಔನ್ನತ್ಯವೂ ಅವನಲ್ಲಿತ್ತು ಅವನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನವ ಜೀವನವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದಾಗಲೀ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸದೆ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದನು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮಾನವ ಜೀವಿತದ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ತೆರೆಯನ್ನು ತೂರಿ ಅದರ ಹಿಂಬದಿಯ ವಿಶ್ವದ ರಹಸ್ಯತತ್ತ್ವಗಳ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಿತು ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ದೇವತೆಗಳ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ ಜನಗಳು ಅವರ ಬದುಕಿನ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು ಅವರ ಭವಿಷ್ಯವು ಈ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ದೇವತೆಗಳೂ ಕೂಡ ನಾವು ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರರಲ್ಲ. ಅವರಿಗೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ವಿಶ್ವಧರ್ಮವೊಂದಿದೆ ಈ ನಿಯತಿಸತ್ಯದ ನಿತ್ಯನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವರೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು ಹೀಗೆ ದೈವಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಾನವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳ ಸಮನ್ವಯವೊಂದನ್ನು ಈಸ್ಕಿಲಸನು ಅವನ ಭವ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

---

* **ಬಿ ಎಂ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.**

ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನು (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೯೬-೪೦೬) ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದನು ಇವನು ಜೀವಿಸಿದ್ದುದು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯದ ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ. ಇವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಐದನೆಯ ಶತಕದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮವಾದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿವೆ ಇವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ದೊರಕಿರು ವುವು ಏಳು ಮಾತ್ರವೇ: **ಏಜಾಕ್ಸ್**,[1] **ಅಂತಿಗೊನೆ**[2], **ಟ್ರೇಕಿಯುದ ಸ್ತ್ರೀಯರು**, **ಈಡಿಪಸ್ ರಾಜ**, **ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ**, **ಫಿಲೊಕ್ಟೆಟೆಸ್**, ಮತ್ತು **ಕೊಲೊನಸಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್**. ಇವನ ವಸ್ತುವೂ ಕೂಡ ದೇವತೆಗಳ ಮತ್ತು ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಇವನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೆಟ್ಟಿರು ವುದು ಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ. ಮುಕ್ಕೂಟವು ಇವನಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹಿತವಾಗ ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಫಲಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದನು. ನಾಟಕದ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ಯನ್ನು ಮೂರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ, ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದನು. ಮೇಳ ಸುತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದನು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ, ರಚನೆಯ ಕೌಶಲ, ಮತ್ತು ಕವಿತೆಯ ಮಧುಪಾಕಗಳಿಂದ ಅಂದಿನ ಕವಿ, ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಆದರ್ಶಕವಿಯೆಂದು ಗೌರವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದನು. ಇವನಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಂಶ ಇವನ ಧರ್ಮದೃಷ್ಟಿ, ಮಾನವೀಯ ಹೃದಯ, ಮತ್ತು ಕಲಾಕೌಶಲಗಳ ಹಿತವಾದ ಸಂಯೋಗ.

ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೪೮೪-೪೦೭) ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಹದಿನೇಳು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೂ ಒಂದು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ರೂಪಕವೂ ಸಿಕ್ಕಿವೆ ಇವನು ಸೋಫೋ ಕ್ಲಿಸನಿಗಿಂತ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಿರಿಯವನಾಗಿದ್ದರೂ, ಭಾಷೆ ಭಾವನೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸೇರಿದವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ತರ್ಕರೀತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ. ಇವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು **ಮೀಡಿಯ**, **ಹಿಪ್ಪೊಲಿಟಸ್**, **ಹೆಕ್ಯೂಬ**, **ಅಂಡ್ರೊಮಕಿ**, **ಟ್ರೋಜನರ ಸ್ತ್ರೀಯರು**, **ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜೆನಿಯ** ಮತ್ತು **ಬಾಕ್ಕೆ**. ಇವನ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಾದ ವಿಮರ್ಶಾ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜೀವನಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ತಾರ್ಕಿಕರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಹೊರಟಿದ್ದಿತು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ

---

[1] ಬಿ ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರ "ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್" ಇದರ ರೂಪಾಂತರ.

[2] ಶ್ರೀಮಾನ್ ಕೆ. ವಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಮಾಡಿ ದ್ದಾರೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ನಶಿಸಿ ಹೋಯಿತು. ದೇವರುಗಳನ್ನು ಮಾನವರಿಗಿಂತಲೂ ಅಧಮರನ್ನಾಗಿಯೂ ರಾಕ್ಷಸವೃತ್ತಿಯವರನ್ನಾಗಿಯೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದನು ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾನವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲಿದ್ದಿತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಮಾನವರಂತೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದನು ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದನು. ಸ್ತ್ರೀದ್ವೇಷಿಯೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದರೂ, ಹೆಂಗಸಿನ ಹೃದಯದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೊಡನೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವವರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾನರಾಗಿರುವವರು ಪ್ರಾಚೀನನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲೂ ಅಂತಹವರು ವಿರಳ. ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಳ್ಳ ಕವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದನು ಆದರೆ ಇವನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಭವ್ಯತೆಯಾಗಲೀ, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ ರಚನಾಕೌಶಲವಾಗಲೀ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳು ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವೀಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ವಿಶ್ವಶಕ್ತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯು ಮಾರ್ಮಿಕವೂ ಆಲಂಕಾರಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದರೂ, ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ದಾರ್ಢ್ಯವಿಲ್ಲ ಮೇಳಗೀತಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದಂತಿದೆ ಆದರೆ ಮಾನವ ಹೃದಯದ ಆಂತರಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಮಾನವಜೀವನದ ಕರುಣಾಜನಕವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಿಗೆ ಸಮನಾಗಿರುವ ಕವಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವನನ್ನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿರುವುದು

ಗ್ರೀಕರ ಉಳಿದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ.

ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ದುಃಖಾನುಭವದ ರಹಸ್ಯವ್ರತಗಳಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯ, ಗೀತಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದಾದರೆ, ಅವರ ವೈನೋದಿಕವು ಜನನ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿತತ್ತ್ವಗಳ ರಹಸ್ಯವ್ರತಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಅದರ ಮೊದಲಿನ ಕೃತಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಅರಿಸ್ಟೋಫನಿಸನ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೫೦-೩೮೫) ಹನ್ನೊಂದು ನಾಟಕಗಳು ವೈನೋದಿಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಪಕ್ವಾವಸ್ಥೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವುವು **ಮೇಘಗಳು, ಪಕ್ಷಿಗಳು, ಕಪ್ಪೆಗಳು** ಮತ್ತು **ಲೈಸಿಸ್ಟ್ರಾಟಾ.** ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವುಗಳು

ದೋಷರಹಿತವಾಗಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸವಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಚಾರಪೂರಿತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ, ನಿಶಿತವಾದ ಟೀಕೆಯೂ ಇದೆ. ತತ್ತ್ವಗಳದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಿಂದೆಯೂ ಇದೆ. ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವರನ್ನು ಅರಿಸ್ಟೊಫನಿಸನು ಹಾಸ್ಯಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ರಾಜ ಕಾರಣಿ ಕ್ಲಿಯೊನ್, ದಾರ್ಶನಿಕ ಸೊಕ್ರೆಟಿಸ್, ಕವಿ ಯೂರಿಪಿಡೀಸರನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ತಂದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸಮಯ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗೆಲ್ಲಾ ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೈಭವ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಡಗು, ವಿಡಂಬನೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ, ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಮೋಹಕತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಇವನ ಕೃತಿಗಳು ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಅರಿಸ್ಟೊಫನಿಸನ ನಂತರ ವೈನೋದಿಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸಮಾರ್ಗವೊಂದು ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ರೀತಿಯ ಹಂಬಲ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಜಾತಿ ಅಥವಾ ಮಾದರಿಗಳ ವಿಡಂಬನೆ — ಇವು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳು. ಈ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ನಾದವನು ಮೆನಾಂಡರ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ ೩೪೩?-೨೯೩). ಇವನದೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ದೊರಕಿಲ್ಲ. ರೋಮನರ ಕಾಲದ ವೈನೋದಿಕರ ಮೇಲೆ ಇವನ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಿನದು

ಗದ್ಯ— ಕ್ರಿ ಪೂ. ಆರನೆಯ ಶತಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರೀಕರ ಯಾವ ಗದ್ಯಕೃತಿಯೂ ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಆಗಲೂ ಗದ್ಯವು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುದು ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಯುಗದ ಗ್ರೀಕ್ ಗದ್ಯಕೃತಿಗಳು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶವು ಜ್ಞಾನಪ್ರಸಾರವಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ಗದ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು ದಾರ್ಶನಿಕರು, ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ಮತ್ತು ಭಾಷಣಕಾರರು.

ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ಲೇಟೋ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೨೭-೩೪೭) ವನ್ನು ಗ್ರೀಸಿನ ಮೊದಲನೆಯ ದಾರ್ಶನಿಕನೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಹಿರಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪೂರ್ಣತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಕವಿಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶರಾಜ್ಯದಿಂದ ಹೊರದೂಡಬೇಕೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ್ದರೂ, ಪ್ಲೇಟೋ ಎಷ್ಟು ಉದ್ದಾಮನಾದ ದಾರ್ಶನಿಕನೋ ಅಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮನಾದ ಸಾಹಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಇವನು ರಚಿಸಿರುವ ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪದ

ಗ್ರಂಥಗಳು ತತ್ತ್ವಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೌಶಲಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಬೆಳಗು ತ್ತಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಇವನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಶೀಲಚಿತ್ರಣ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಮಿಂಚುವ ತಿಳಿನಗೆಯ ಲಹರಿ, ದುರೂಹವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇವನು ಕೊಡುವ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು, ಉಪಮಾನಗಳು, ಕಥೆಗಳು, ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮನಮೋಹಕವಾದ ಶೈಲಿ — ಇವುಗಳು ಓದುಗರ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪದವರೂ ಕೂಡ ಇವನ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವಾದವಿವಾದಗಳಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣಾರೂಪವು ಉತ್ತಮವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂಶವೊಂದನ್ನು ಹೊರತು ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅನೇಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಶೈಲಿ ಸರಳವೂ, ಅನಲಂಕೃತವೂ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಆದುದು.

ಮಾನವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರು ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಆದ್ಯರು; ಆದ್ದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರು ಅವರೇ ಎಂದು ಬ್ಯೂರಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ಯರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಿರಿಮೆಯುಳ್ಳವರೂ ಹೌದೆಂದು ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಹೆರೋಡೊಟಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೮೪-೪೨೫), ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೭೧-೪೦೧), ಮತ್ತು ಕ್ಸೆನೊಫಾನ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೩೧) ಹೆರೆಡೊಟಸನು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯನರ ಯುದ್ಧ ವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದುವರೆಗಿನ ಗ್ರೀಸಿನ ಚರಿತ್ರೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಗ್ರಂಥ ಒಂದು ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕೈಗೊಂಡದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗತಿಗಳು ಮರೆಯದಿರಲೆಂದು, ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಶತ್ರುಗಳ ಮಹತ್ತಾದ ಮತ್ತು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಗೌರವವು ತಪ್ಪಬಾರದೆಂದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ಏಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದರೆಂಬು ದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದೂ ಅವನ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಈಜಿಪ್ಟಿಗೂ ಹೋಗಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನು. ಅವನಲ್ಲಿ

ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣ ಅವನ ಕಥನಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಮೇರೆಯಿಲ್ಲದ ಕುತೂಹಲ ಗ್ರಂಥದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಿರುವ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯನರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಎರಡು ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಹೋರಾಟವನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಗಣಿಸದೆ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಂಡು, ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸನು ಪೆಲೊಪ್ಪನಿಸಿಯದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕುವ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇವನು ಹೆರೆಡೊಟಸಿನಿಗಿಂತಲೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಕಥೆಯ ಮೋಹಕತೆಗಾಗಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ, ಕಣ್ಣುಮುಂದಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇವನಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ಇವನಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾದೃಶ್ಯವಾದ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದಿತು ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮನಾದ ಇತಿಹಾಸಕಾರನೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮಾದರಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಂದ ಇವನು ಮಾಡಿಸಿರುವ ಭಾಷಣಗಳು ಅವುಗಳ ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ

ಕ್ಸೆನೊಫಾನನು ಪರ್ಷಿಯದಿಂದ ಗ್ರೀಕರ ನಿರ್ಗಮನದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸನ ಚರಿತ್ರಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಘಟನೆಗಳ ಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಇವನದು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ. ಆದರೆ ಇವನ ಶೈಲಿಯು ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇದೆ ಇವನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ, ಓದಲು ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಹಿತವಾಗಿಯೂ ಇವೆ.

ಗ್ರೀಕರು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ವಾಚಾಳಿಗಳಾಗಿದ್ದರು ಮಾತಾಡುವುದ ರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಷ್ಟೇ ಉತ್ಸಾಹವು ಕೇಳುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದಿತು ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಒದಗಿದ್ದುವು. ಅಂದಿನ ನಗರಾ ಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಪೌರರೆಲ್ಲರೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಮತ್ತು ಸಭೆಯ ಮೇಲಿನ ಪರಿಣಾಮವು ಭಾಷಣಗಳಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ನ್ಯಾಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ವಾದಿ ಪ್ರತಿವಾದಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿ ದ್ದಿತು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸೋಫಿಸ್ಟರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಭಾಷಣಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ

ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತು. ರಾಜನೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿಸ ಹೊರಟ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಬಹಿರಂಗ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುದೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಭಾವವು ಭಾಷಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಿತು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಹೊರಟವರಲ್ಲಿ ಸಿಸಿಲಿಯ ಕೊರಾಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಟಿಸಿಯರು ಮೊದಲಿಗರೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿ ಪೂ ೪೨೭ ರಲ್ಲಿ ಸಿಸಿಲಿಯಿಂದ ಅಥೆನ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಗಾರ್ಗಿಯಸನ ಯಶಸ್ಸು ಇವರನ್ನು ಮರೆಯಿಸಿತು ಗಾರ್ಗಿಯಸನು ಶೈಲಿಯ ರಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನ ವನ್ನಿತ್ತನು ಸಮವಾದ ಪದವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸಗಳು, ಶಬ್ದಗುಂಫನ ಇವನ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಭಾಷಣಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವನು ಇವನೇ.

ಅಥೆನ್ಸಿನ ಭಾಷಣಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರು ಐಸೊಕ್ರೆಟಿಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೩೬-೩೩೮), ಡೆಮೊಸ್ಥನಿಸ್ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೩೮೪-೩೨೨), ಮತ್ತು ಈಸ್ಕಿನೆಸ್ (ಕ್ರಿ ಪೂ. ೩೯೦ (?) -೩೨೫). ಐಸೊಕ್ರೆಟಿಸನು ಗ್ರೀಕರ ಒಳಜಗಳಗಳ ಪರಿ ಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಪರ್ಷಿಯದ ದಾಳಿಯನ್ನೆದುರಿಸಲು ಅವರು ಐಕಮತ್ಯ ದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದನು ಅವನ ಶೈಲಿಯು ದೀರ್ಘವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪ ವಾದ ನಾದಗತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಡೆಮೊಸ್ಥನಿಸನಂತೂ ಭಾಷಣಕಲೆಯ ಆದರ್ಶ ನೆನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಉಜ್ವಲವಾದ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನಗಳು ಅವನ ಪ್ರತಿವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಂಚುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ವಾದಮಾಡಲು ಭಾಷಣಕಲೆಯನ್ನು ಆಶ್ರ ಯಿಸಿದ ಡೆಮೊಸ್ಥನಿಸನು ಅನಂತರ ಅದನ್ನೇ ಜೀವನ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿ, ಭಾಷಣಮಾಡಲು ಬರದ ಜನರಿಗೆ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ದನು. ಮ್ಯಾಸಿಡಾನಿನ ಫಿಲಿಪ್ಪನಿಂದ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯೊದಗು ವುದನ್ನು ಕಂಡ ಕೂಡಲೇ ತನ್ನ ಅದ್ಭುತವಾದ ವಾಕ್ಶಕ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯರಕ್ಷಣೆಗೂ, ಫಿಲಿಪ್ಪನ ಖಂಡನೆಗೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದನು. ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ಅಖಂಡವಾದ ಪದಪ್ರವಾಹ, ಭಾವದ ಆವೇಶ, ಭಾವನೆಯ ಔನ್ನತ್ಯ, ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗತಿ ಇವುಗಳಿಂದ ಸಮಲಂಕೃತಗಳಾದ ಇವನ ಭಾಷಣಗಳು ಭವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿವೆ. ಇವನ ಪ್ರತಿಕಕ್ಷಿಯಾದ ಈಸ್ಕಿಲಸನೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಳ್ಳ ಭಾಷಣಕಾರನಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವನು ಡೆಮೊಸ್ಥನಿಸನ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ.

ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಭಾಷಣಕಾರರ ಕಾಣಿಕೆ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ, ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಪರಿಷ್ಕಾರ, ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಿಕ್ಷಣ. ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸನು ಐಸೊಕ್ರೆಟಿಸನ ಭಾಷಣಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನು ಸರಿಸಿ ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು ಡೆಮೊಸ್ಥನಿಸನು ಭಾಷಣಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತದ್ದು ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಇವರು ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಂಕುರ ಗಳಾದುವು. ಗದ್ಯವೂ ಕೂಡ, ಪದ್ಯದಂತೆಯೇ, ಒಂದು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದೆನಿಸಿತು

ವಿಮರ್ಶೆ—ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಅದರ ಸೂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ರಚಿತವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿ ಪ್ರಾಯಗಳು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುವುದು ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ**ವು** ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ ಹೋಮರನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ (**ಇಲಿಯಡ್** 11 ೪೮೪-೪೯೩), ಮತ್ತು ಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯ ಎರಡು ರೀತಿ ಗಳನ್ನೂ (**ಇಲಿಯಡ್** 111 ೨೦೩-೨೨೪) ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕೌಶಲಗಳ ತಾರತಮ್ಯದ ಜಟಿಲವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪಿಂಡಾರನು ಎತ್ತಿದನು. ನೀತಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿ ಸಲು ಹೆರಾಕ್ಲಿಟಸ್, ಕ್ಸೆನೊಫಾನ್ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರು ಮತ್ತು ಐದನೆಯ ಶತಕಗಳ ದಾರ್ಶನಿಕರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ ರಸವೇ ಅಥವಾ ಬೋಧೆಯೇ, ಆಸ್ವಾದವೇ ಅಥವಾ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಹಿಸಿಯಡ್ಡನಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಕವಿಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸನು ಅದನ್ನು ಅಳತೆಗೋಲಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ಉಕ್ತಿಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನಿಶ್ಶಬ್ದಕಾವ್ಯವೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಯುವ ಚಿತ್ರವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ ಸೈಮೊನಿಡಿಸನ ಲಕ್ಷಣವು ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ಕವಿ, ಕಾವ್ಯ, ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದ ಅಣಕ, ವಿಡಂಬನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದಿತು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ, ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಕದ ವೈನೋದಿಕರು ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕರಿಂದ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹೊರಟ ಪ್ರಾಚೀನ ವೈನೋದಿಕರು ಅಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟೊ

ಘನಿಸನ **ಕಪ್ಪೆಗಳು** ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ನಾಮಾವಶೇಷವಾಗಿರುವ ಇತರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಟೆಲಿಕ್ಲೈಡಿಸನ **ಹಿಸಿಯೊಡಿ;** ಫ್ರಿನಿಖಸನ **ಕಲಾದೇವತೆಗಳು;** ವೈನೋದಿಕಕಾರ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ **ಕವಿ,** ಮತ್ತು **ಸೋಫಿಸ್ಟರು.** ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸು, ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿವೇಚನೆಯಿದ್ದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನನ್ನು ಖಂಡಿಸಿರುವುದು ಅವನ ಕಾವ್ಯ ದೋಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ನೈತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿಗಂತೂ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮ ಫಲ ನೀತಿಬೋಧೆ.

ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಸೂತ್ರಗಳು ಭಾಷಣಕಾರರಿಂದ ರಚಿತವಾಗತೊಡಗಿದ್ದುವು ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಶೈಲಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಶೈಲಿಯ ವಿವಿಧಪ್ರಕಾರಗಳು, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಫಲಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಸತ್ಯಶಿವಸೌಂದರ್ಯಗಳ ದರ್ಶನದ ಸಾಧನವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೆ, ಮಾನವ ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ವಿಧದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದಿತು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಐಸೊಕ್ರೆಟಿಸ್ ಮುಂತಾದ ಭಾಷಣಕಾರರೂ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮತ್ತು ಥಿಯೊಫ್ರೆಸ್ಟಸರಂತಹ ದಾರ್ಶನಿಕರೂ ಬೆಳೆಸಿದರು ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಿ ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಕದ ಭಾಷಣಕಾರರ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಮತ್ತು ಥ್ಯೂಸಿಡೈಡಸನು ಅವನ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಗುಣಗಳು ಇವು: ಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳ ವಿಭಾಗ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನೆಯ ಅಥವಾ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಮತ್ತು ಹೋಮರ್, ಪಿಂಡಾರ್, ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುಸಂವಿಧಾನದ ಸೂತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜ್ಞಾನದ ಉಪಯೋಗ; ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ರೂಪಗೊಂಡವು

ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ವರೆಗಿನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ ಇತಿಹಾಸ.

ಅನುಬಂಧ ೩

ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಕಥೆಗಳು

೧. ಇಲಿಯಡ್

ದೇವರಾಜನಾದ ಜ್ಯೂಸನು ಸಮುದ್ರದೇವತೆಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬಳಾದ ಥೆಟಿಸಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದನು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳ ಮಗನು ಅವನ ತಂದೆ ಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪರಾಕ್ರಮಿಯಾಗುವನೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಯಾರೋ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಲು ಅವಳ ಮತ್ತು ಥೆಸ್ಸಲಿಯ ರಾಜ ಪೆಲ್ಯೂಸನ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಆಜ್ಞೆಮಾಡಿದನು. ಈ ಮದುವೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ದೇವತೆಗಳು ಔತಣಕ್ಕೆ ನೆರೆದಿದ್ದಾಗ್ಗೆ ಕಲಹಾಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯು ಅವರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಚಿನ್ನದ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ಎಸೆದಳು. ಅದರ ಮೇಲೆ "ಅತ್ಯಂತ ರೂಪವತಿಗೆ" ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದಿತು. ಅದು ಯಾರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಲು, ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರು ತಾವೆಂದು ಜ್ಯೂಸನ ಹೆಂಡತಿ ಹೆರಾ, ವಿದ್ಯಾದೇವತೆ ಅಥೆನಾ, ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ದೇವತೆ ಅಫ್ರೊದಿತಿ ಯರು ವಾದಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು.

ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗಲು ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ, ಟ್ರಾಯ್ ದೇಶದ ರಾಜಪುತ್ರ ಪ್ಯಾರಿಸನನ್ನು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಯೋಗಿಸಿದರು. ಪ್ಯಾರಿಸನು ಹುಟ್ಟುವ ಮೊದಲೇ, ಅವನು ತನ್ನ ನಗರದ ನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗುವನೆಂದು ದೈವವಾಣಿಯೊಂದು ನುಡಿದಿದ್ದರಿಂದ, ಅವನು ಶಿಶುವಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಸಾಯಲೆಂದು ಅವನನ್ನು ಹತ್ತಿರದ ಬೆಟ್ಟವೊಂದರ ಮೇಲೆ ಬಿಸಾಡಿದ್ದರು ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಕುರುಬರು ಮಗುವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿ ದರು. ಒಂದು ದಿನ ಅವನು ಕುರಿಮಂದೆಯನ್ನು ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಮೇಯಿಸು ತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹೆರಾ, ಅಥೆನಾ, ಅಫ್ರೊದಿತಿಯರು ಅವನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರು. ಅವನ ಕೈಲಿ ಚಿನ್ನದ ಸೇಬೊಂದನ್ನು ಇಟ್ಟು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರು ಇತರರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ರೂಪವತಿಯೋ ಅವಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ಹೇಳಿದರು.

ಆ ಸೇಬನ್ನು ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಮ್ರಾಟನ ಪದವಿಯನ್ನು ಕೊಡುವೆ ನೆಂದು ಹೆರಾ ನುಡಿದಳು; ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಅವನಿಗೆ ಅಮಿತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವೆ ನೆಂದು ಅಥೆನಾ ವಚನವಿತ್ತಳು; ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿರೂಪವತಿ ಯಾದ ಹೆಂಗಸು ಅವನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯಾಗುವಂತೆ ಅನುಗ್ರಹಿಸುವೆನೆಂದಳು ಅಫ್ರೊ ದಿತಿ. ಪ್ಯಾರಿಸನು ಆ ಸೇಬನ್ನು ಅಫ್ರೊದಿತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಇದರಿಂದ ಕೋಪ ಗೊಂಡ ಉಳಿದ ದೇವತೆಗಳು ಅವನನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದರು. ಅಫ್ರೊ

ದಿತಿಯು ಪ್ಯಾರಿಸನನ್ನು ಟ್ರಾಯ್‌ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಹೇಳಿ, ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನೆಯವರು ಅವನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದಳು ಅನಂತರ ಜ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಲೆಡಾಳ ಮಗಳೂ, ಸ್ಪಾರ್ಟಾದ ರಾಜ ಮೆನೆಲೌಸನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಹೆಲೆನಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಲು ಸ್ಪಾರ್ಟಾಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಹೇಳಿದಳು. ಹೆಲೆನಳು ಸ್ತ್ರೀಸೌಂದರ್ಯದ ಆದರ್ಶಮೂರ್ತಿಯಂತಿದ್ದಳು. ಅವಳ ರೂಪಾತಿಶಯವು ಎಂತಹುದೆಂದರೆ ಅವಳನ್ನು ವರಿಸಿದವನಿಂದ ಯಾರೂ ಅವಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸ ಬಾರದೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಯಾರಾದರೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಅವಳ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಇತರ ರೆಲ್ಲರೂ ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಅವಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದ ವರರಿಂದ ಅವಳ ಬಲತಂದೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನು

ಪ್ಯಾರಿಸನು ಸ್ಪಾರ್ಟಾಗೆ ಹೋಗಿ ಮೆನೆಲೌಸನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಅತಿಥಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ದಿವಸ ಉಳಿದನು ಆಗ ಹೆಲೆನಳು ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತ ಳಾಗಿ ಮೆನೆಲೌಸನು ಊರಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸಿನೊಡನೆ ಓಡಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಅಫ್ರೊದಿತಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದಳು ಅನಂತರ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಮೆನೆಲೌಸನು ಪ್ಯಾರಿಸಿನ ಈ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ಅವಮಾನಿತನೂ ಕುಪಿತನೂ ಆಗಿ, ಹಿಂದೆ ತನ್ನ ಮದುವೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕರೆದು ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದನು ಅವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಸೇನೆಗಳೊಡನೆ ಔಲಿಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆತರು ಈ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆನೆ ಲೌಸನ ಅಣ್ಣ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ದಂಡನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿದರು ಈ ಯುದ್ಧವು ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದರೆ, ಹೆಲೆನಳ ಮದುವೆಗೆ ಹೋಗದಿದ್ದ ವರು ಕೂಡ ಈ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಈ ಯೋಧರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದವನು ಪೆಲ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಥೆಟಿಸರ ಮಗನಾದ ಅಖಿಲ್ಲೆಸ್. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ನಂತರ ಗ್ರೀಕರ ಸೇನೆಗಳು ಏಷಿಯಾ ಮೈನರನ್ನು ತಲುಪಿ ಟ್ರಾಯ್‌ನಗರದ ಮುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದುವು. ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಯುದ್ಧವು ನಡೆದರೂ ಅದು ಇತ್ಯರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರು ಟ್ರಾಯ್‌ನ ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ಅವರನ್ನು ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನ್ ಮತ್ತು ಅಖಿಲ್ಲೆಸರಿಗೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟರು.

ಇದಿಷ್ಟೂ **ಇಲಿಯಡ್**‌ನ ಪೂರ್ವಕಥೆ. ಇದು ಗ್ರೀಕರ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯ ಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದಿತು. ಹೋಮರನ **ಇಲಿಯಡ್** ಕಾವ್ಯವು ಇಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿ ಸುತ್ತದೆ. ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ಕೋಪವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ದಿವಸಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಸಹಾಯ ನೀಡಲು ಕಾವ್ಯದೇವತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಹೋಮರನು **ಇಲಿಯಡ್** ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ಸೂರ್ಯದೇವ ಅಪೊಲ್ಲೋವಿನ ಅರ್ಚಕನು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಸೆರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಗ್ರೀಕರ ಶಿಬಿರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾಗುವಷ್ಟು ತೆರವನ್ನೂ ತಂದಿರುತ್ತಾನೆ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪದೆ ಅವನನ್ನು ಮೂದಲಿಸಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಅರ್ಚಕನು ಗ್ರೀಕರ ಪಡೆಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವಂತಹ ರೋಗವೊಂದನ್ನು ಅವರಲ್ಲಿ ಹರಡುವಂತೆ ಅಪೊಲ್ಲೋವನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಪೊಲ್ಲೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ತೀವ್ರವಾದ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವೊಂದು ಗ್ರೀಕರ ಸೇನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿ ಅನೇಕ ಯೋಧರನ್ನು ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಭಯಂಕರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹೆದರಿದ ಗ್ರೀಕರು ಅಪೊಲ್ಲೋವಿನ ಅರ್ಚಕನ ಮಗಳನ್ನು ಯಾವ ತೆರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವಂತೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ತನಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ಯಾಯವಾಯಿತೆಂದು ಬಗೆದ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನು ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಿಗೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ತಾನು ಇದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಗ್ರೀಕರು ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ತಾನೇ ಅವಳನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಘೋಷಣೆಯಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ತನ್ನ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿರಿದು ಸಿದ್ಧವಾಗಲು ಅಥೆನಾಳು ಅವನನ್ನು ತಡೆದು, ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನು ತನಗೆ ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕಸಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಆದರೆ ತಾನು ಯುದ್ಧರಂಗದಿಂದ ನಿವೃತ್ತನಾಗುತ್ತೇನೆಂದು ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವಂತೆ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಿಗೆ ಆದೇಶ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ

ವೃದ್ಧನಾದ ನೆಸ್ಟರನು ಇವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ತನ್ನ ಸವಿ ಮಾತುಗಳನ್ನೆಷ್ಟು ಬಳಸಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ, ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ತನ್ನ ಸೆರೆಯಾಳನ್ನು ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಅರ್ಚಕನಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿ, ಅನಂತರ ತನ್ನ ದೂತರ ಮೂಲಕ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ಸೆರೆಯಾಳನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅವಮಾನದ ಕೋಪದಿಂದ ಕುದಿದು ತನ್ನ ಶಿಬಿರದಲ್ಲೇ ಇದ್ದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಅವನ ತಾಯಿಯು ಜ್ಯೂಸನನ್ನು ಬೇಡಿ ಅವನ ವರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಆ ದಿವಸ ರಾತ್ರಿ ಜ್ಯೂಸನು ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನಿಗೆ ಒಂದು ಮೋಸದ ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟ್ರಾಯ್‌ನಗರವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲವು

ಒದಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಪುನಃ ಆರಂಭಿಸ ಬೇಕೆಂದೂ ಅವನಿಗೆ ಆ ಸ್ವಪ್ನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಂತೆಯೇ ಅಗೆಮೆ ಮ್ನೊನನು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ಟ್ರೋಜನರ ಕಡೆ ಹೆಕ್ಟರನು ನಾಯಕನಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಯುದ್ಧದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೆನೆಲೌಸನು ಪ್ಯಾರಿಸನನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾನೆ ಪ್ಯಾರಿಸನು ಹೆದರಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಲು, ಹೆಕ್ಟರನು ಅವನನ್ನು ಹಿಯ್ಯಾಳಿಸಿ ರಣರಂಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕರ ನಾಯಕರನ್ನು ಕರೆದು ಅವರ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಸಲಹೆ ಯನ್ನಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣರು ಮೆನೆಲೌಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಆದುದರಿಂದ, ಅವರಿಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ ಆವರಲ್ಲಿ ಸೋತ ವರು ಗೆದ್ದವರಿಗೆ ಹೆಲೆನಳನ್ನೊಪ್ಪಿಸಿ ತಪ್ಪನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಎರಡು ಸೈನ್ಯಗಳೂ ಯುದ್ಧಮಾಡಿ ಎರಡು ಕಡೆಯವರೂ ಅನೇಕ ಸಾವುನೋವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸು ವುದು ತಪ್ಪುವುದೆಂದು ಹೆಕ್ಟರನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ ಮೆನೆಲೌಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಯಾರಿಸರ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಮೆನೆಲೌಸನದೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಲು ಪ್ಯಾರಿಸನ ಜೀವವನ್ನುಳಿಸಲು ಅಫ್ರೊದಿತಿಯು ಅವನನ್ನು ಅದೃಶ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಟ್ರಾಯ್‌ನ ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಶತ್ರುವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮೆನೆಲೌಸನ ಮೇಲೆ ಬಾಣಬಿಡುವಂತೆ ಟ್ರೋಜನರ ಯೋಧನೊಬ್ಬನನ್ನು ಅಥೆನಾಳು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದರಿಂದ ಮೆನೆಲೌಸನಿಗೆ ಪ್ರಾಣಾಪಾಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ಗಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯುದ್ಧಸ್ತಂಭನದ ಒಪ್ಪಂದವೂ ಭಂಗವಾಗಿ ಭಯಂಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರ ಕಡೆ ಡಯೊಮಿಡಿಸ್, ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸರೂ ಟ್ರೋಜನರ ಕಡೆ ಹೆಕ್ಟರ್, ಈನಿಯಸರೂ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೆಕ್ಟರನ ಶೌರ್ಯ ಪರಾಕ್ರಮಗಳು ಬಹಳವಾಗಿ ಶೋಭಿಸು ತ್ತವೆ. ತಮಗೆ ಪ್ರಿಯರಾದ ಯೋಧರಿಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡಲು ಅಥವಾ ಅವರನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ದೇವತೆಗಳೂ ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಆದರೆ ಪೆಟ್ರೋ ಕ್ಲೆಸನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಹತನಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ರಣರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುವವರೆಗೂ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಜಯವು ಲಭಿಸಬಾರದೆಂದು ಜ್ಯೂಸನ ಸಂಕಲ್ಪ ವಿರುತ್ತದೆ. ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಾದರೋ ತನ್ನ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನ ಗಾನವನ್ನು ಕೇಳು ವುದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕರ ದುರವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಪರಾಭವ ಗಳು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದರೂ, ಕೋಪದ ಭರದಲ್ಲಿ ಅವನು ಉದಾಸೀನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಒಡಿಸ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಏಜಾಕ್ಸರು ಅವನನ್ನು ಒಲಿಸಲು ಬಂದು ನಿರಾಶರಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ

ನೆಸ್ಟರನ ಮುಂದಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ಪಾಳೆಯದ ಸುತ್ತಲೂ ಕಂದಕವನ್ನು ತೋಡಿ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಹೆಕ್ಟರನು ಅವುಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಗ್ರೀಕರ ಹಡಗುಗಳನ್ನು ಸುಡಲು ಸಮುದ್ರದ ಅಂಚಿನವರೆಗೂ ತನ್ನ ಸೈನಿಕರನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನು ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲಾರದೆ ತನ್ನನ್ನಾದರೂ ರಣರಂಗಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸುವಂತೆ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿ ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನಿಗೆ ತನ್ನ ಕವಚ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನೇ ತೊಡಿಸಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಅಖಿಲ್ಲೆಸನೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ತ್ರೋಜನರು ಹೆದರುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ಪೆಡೊನ್ ಎಂಬ ತ್ರೋಜನ ವೀರನನ್ನು ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸ್ ಕೊಂದು ಅನಂತರ ಹೆಕ್ಟರನಿಂದ ಹತನಾಗುತ್ತಾನೆ ಅವನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕವಚಗಳಿಗಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ತ್ರೋಜನರಲ್ಲಿ ಭೀಕರವಾದ ಹೋರಾಟವಾಗಿ ಗ್ರೀಕರು ಬಹಳ ಶ್ರಮದಿಂದ ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನ ದೇಹವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪಾಳೆಯಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನ ಮರಣದಿಂದ ದುಃಖಿತನಾದ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ತ್ರೋಜನರ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧಮಾಡಲು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತೀಕಾರಾಗ್ನಿಯಿಂದ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ದರ್ಶನ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ತ್ರೋಜನ ಸೈನಿಕರು ಹೆದರಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ತಮ್ಮ ನಗರದೊಳಕ್ಕೆ ಓಡಿಹೋಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನನ್ನು ತಡೆಯಲೆಳಸಿದ ಈನಿಯಸನು ಅಫ್ರೊದಿತಿಯ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಣವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸೈನಿಕರೆಲ್ಲರೂ ನಗರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವವರೆಗೂ ತಾನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೆಕ್ಟರನು ಕೋಟೆಯ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಕಾದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಕಂಡ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಭಯಂಕರ ರೂಪವನ್ನು ಕಂಡು ಹೆದರಿದ ಹೆಕ್ಟರನು ಓಡಿ ಹೋಗಲು, ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅವನನ್ನು ಟ್ರಾಯ್‌ನ ಕೋಟೆಯ ಸುತ್ತಲೂ ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಾನೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಹೋರಾಟವು ನಡೆದು, ಹೆಕ್ಟರನು ತನ್ನ ಸಹಜವಾದ ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ಯುದ್ಧಮಾಡಿದರೂ ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ವಂಚನೆಯಿಂದ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಿಂದ ಹತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ತನ್ನ ರಥದ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೆಕ್ಟರನ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅವನ ತಲೆಯು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಹೊರಳಾಡುವಂತೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಶಿಬಿರಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನ ಶವಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ, ಅನಂತರ ಅದನ್ನು

ತಿಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ ಎಸೆಯುತ್ತಾನೆ ಅನಂತರ ಪೆಟ್ರೋಕ್ಲೆಸನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಬಹಳ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ

ಹೆಕ್ಟರನ ದೇಹವು ತಿಪ್ಪೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಅದು ಕೆಡದಂತೆಯೂ, ಅದನ್ನು ನಾಯಿ ನರಿಗಳು ಮುಟ್ಟದಂತೆಯೂ ಅಫ್ರೊದಿತಿಯು ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಾಳೆ ದೇವತೆಗಳ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ಹೆಕ್ಟರನ ತಂದೆ ಪ್ರಿಯಮನು ಅಖಿಲ್ಲೆಸನ ಶಿಬಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತನ್ನ ಮಗನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಅದನ್ನು ತನಗೆ ಕೊಡುವಂತೆ ಬೇಡುತ್ತಾನೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ, ಅನಂತರ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರಿಯಮನ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಮನಕರಗಿ ಹೆಕ್ಟರನ ದೇಹವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಪ್ರಿಯಮನು ಅದನ್ನು ತ್ರಾಯ್‌ನಗರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ ಹೆಕ್ಟರನ ಅಂತ್ಯಸಂಸ್ಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ **ಇಲಿಯಡ್** ಕಾವ್ಯವು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ

೨. ಒಡಿಸ್ಸಿ

ಹೋಮರನ **ಒಡಿಸ್ಸಿ** ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ನಲವತ್ತೆರಡು ದಿವಸಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರಾಯ್‌ನಗರದ ಪತನದ ನಂತರ ಗ್ರೀಕರ ಯೋಧರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ ತಮ್ಮ ದೇಶಗಳನ್ನು ತಲುಪುವ ಮುನ್ನ ಅನೇಕ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಯೂಲಿಸಿಸ್ ಅಥವಾ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಪ್ರವಾಸವು **ಒಡಿಸ್ಸಿ**ಯ ವಸ್ತು.

ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ತನ್ನ ದೇಶವಾದ ಇಥಾಕಾಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಪ್ಸೋಳ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ತಂಗುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೋಹಜಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಮನೆಯನ್ನೇ ಮರೆಯುವುದರಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗದಂತೆ ಅನುಗ್ರಹಿಸಲು ಜ್ಯೂಸನನ್ನು ಅಥೆನಾಳು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಲು, ಜ್ಯೂಸನು ಒಡಿಸ್ಯೂಸ್ ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಂತೆ ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೇ ಅಥೆನಾಳು ಇಥಾಕಾಗೆ ಹೋಗಿ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಮಗ ತೆಲೆಮಾಕಸನನ್ನು ಕಂಡು, ನೆಸ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಮೆನೆಲೌಸರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನ ತಂದೆಯ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿದು ಬರುವಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಲೆಂದು ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ದೇಶಾಂತರದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಇನ್ನೂ ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಮನೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬಹಳ ಹದಗೆಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗದಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಹತನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಪೆನೆಲೊಪೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಅನೇಕ ಯೋಧರು ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ ಅವರು ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲೇ ಬೀಡು ಬಿಟ್ಟು, ಕುಡಿತ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ಅವನ ಆಸ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪೋಲುಮಾಡುತ್ತಾ, ಅಸಹ್ಯವಾದ ಅಸಭ್ಯರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಕಾಟದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಮಾವನ ಮೃತದೇಹಕ್ಕೆ ಹೊದೆಸಲು ತಾನು ಒಂದು ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೇಯುತ್ತಿರುವುದಾಗಿಯೂ, ಅದು ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೇ ತಾನು ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು ವರಿಸುವುದಾಗಿಯೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ಹಗಲೆಲ್ಲಾ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೆಯ್ದು, ರಾತ್ರಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಿದ್ದೆಹೋದ

ಕೂಡಲೇ ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ದಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಇಡುತ್ತಾಳೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಎಷ್ಟು ತಿಂಗಳುಗಳಾದರೂ ಆ ವಸ್ತ್ರವು ಮುಗಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ನಂತರ ಪೆನೆಲೊಪೆಯ ಸೇವಕಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಆ ಯೋಧರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತೆಯರಾಗಿ, ಈ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಕೋಪ ಗೊಂಡ ಆ ಯೋಧರು ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಮೋಸ ಗೊಳಿಸದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಲು ಅವಳು ಆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಬೇಕಾದ ದಿವಸವು ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತದೆ

ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಥೆನಾಳು ತೆಲೆಮಾಕಸನನ್ನು ಗೋಪ್ಯವಾಗಿ ನೆಸ್ಟರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ನೆಸ್ಟರನು ಅವನನ್ನು ಆದರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಒಡಿಸ್ಯೂಸನೂ ಮತ್ತು ತಾನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸ್ವದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊರಟರೂ ಮಧ್ಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋದವನು ಪುನಃ ಕಾಣದಾದನೆಂದೂ, ತಾನು ಮಾತ್ರ ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿದನೆಂತಲೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಸ್ಪಾರ್ಟಾಗೆ ಹೋಗಿ ಮೆನೆಲೌಸನನ್ನು ಕಾಣಲು ಅಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಗುಣ ಗಾನವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಅವನ ಸದ್ಯದ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಇಥಾಕಾ ದಿಂದ ಹೊರಟುಹೋದುದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ಅವನನ್ನು ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಕೊಂದುಬಿಟ್ಟರೆ ಪೆನೆಲೊಪೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇಥಾಕಾ ರಾಜ್ಯವೂ ತಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದೆಂಬ ಆಸೆಯಿಂದ, ಪೆನೆಲೊಪೆಯ ಪ್ರೇಮಾರ್ಥಿಗಳು ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಹಿಂದಿರುಗುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿರುವ ರೇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಾವಲಿಡುತ್ತಾರೆ

ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಅಭಿಮಾನಿದೇವತೆ ಅಥೆನಾಳು ತನ್ನ ತಂದೆಯಾದ ಜ್ಯೂಸನಿಗೆ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೆಯ ಕರುಣಾಜನಕವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ, ಇನ್ನಾದರೂ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ಹಿಂದಿರುಗುವಂತೆಯೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ತೆಲೆಮಾಕಸನು ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಪ್ರೇಮಾರ್ಥಿಗಳ ಸಂಚಿನಿಂದ ಪಾರಾಗು ವಂತೆಯೂ ಅನುಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಜ್ಯೂಸನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಜ್ಯೂಸನು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿ, ಒಡಿಸ್ಯೂಸನಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿ ಅವನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುವಂತೆ ಕಾಲಿಪ್ಸೋಳಿಗೆ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅವಳ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದ್ದರೂ, ದೇವರಾಜನ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೀರ ಲಾರದೆ ಕಾಲಿಪ್ಸೋ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಹದಿನೇಳು ದಿನಗಳು ಯಾನಮಾಡಿ ಫೆಯಾ

ಕಿಯು ದ್ವೀಪವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಶತ್ರುವಾದ ಪೊಸೈಡಾನನು ತನ್ನ ತ್ರಿಶೂಲದಿಂದ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಹಡಗನ್ನು ಒಡೆದು ಒಡಿಸ್ಯೂಸನನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ಲ್ಯೂಕೋಥಿಯ ಎಂಬ ಜಲಕನ್ನಿಕೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಜೀವದೊಡನೆ ಪಾರಾಗಿ ದಡ ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿನ ತೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಥೆನಾಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಆ ದ್ವೀಪದ ರಾಜಕುಮಾರಿ ನೌಸಿಕಳು ಅವನನ್ನು ತಮ್ಮ ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸಲು ಏರ್ಪಾಡಾಗಿದ್ದ ಔತಣದ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಿನ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯು ಅಖಿಲ್ಲೆಸ್ ಮತ್ತು ಒಡಿಸ್ಯೂಸರ ವಿವಾದವನ್ನು ಕುರಿತ ಕವನವೊಂದನ್ನು ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೆನಪಾಗಿ ಅವನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೀರು ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಆ ದ್ವೀಪದ ರಾಜನು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೇಳಲು, ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ತನ್ನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

ಟ್ರಾಯ್‌ನಗರದ ಪತನವಾದ ಮೇಲೆ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನೂ ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅನೇಕ ವಿಚಿತ್ರಘಟನೆಗಳು ಒದಗಿದುವು. ಸೈಕ್ಲೋಪರ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಲಿಫೆಮಸಿನ ಕೈಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು, ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು ಅನಂತರ ವಾಯುರಾಜನಾದ ಏಯೊಲಸನನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದರು. ಅವರು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವಾಗ ಬಿರುಗಾಳಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ಚೀಲದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ, ಅದರ ಬಾಯನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹದ ಗುರುತಾಗಿ ಏಯೊಲಸನು ಒಡಿಸ್ಯೂಸನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ಅದನ್ನು ಯಾರ ಕೈಗೂ ಕೊಡದೆ ಬಹಳ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಥಾಕಾದ ದಡವು ಕಾಣಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಇನ್ನು ಯಾವ ಭಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಬಹಳ ದಿನಗಳು ನಿದ್ದೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಳಲಿದ್ದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ನಿದ್ದೆಮಾಡಲು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ ಆಗ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರು ಆ ಚೀಲವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿರುವನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅದರ ಬಾಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಕೂಡಲೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಪ್ರಚಂಡ ಬಿರುಗಾಳಿಗಳು ಹೊರಹೊರಟು ಅವನ ಹಡಗುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೊಯ್ದುಬಿಡುತ್ತವೆ

ಅನಂತರ ಅವರು ಸರ್ಸೆಯ ದ್ವೀಪವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವಳು ಕೊಟ್ಟ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳನ್ನು ಸೇವಿಸಿ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನ ಸಂಗಡಿಗರು ಮೃಗ

ಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಲು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಅವರನ್ನು ಹರ್ಮೆಸನ ಸಹಾಯ ದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿ, ಆ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷವಿದ್ದು ಅನಂತರ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮೃತರ ಆತ್ಮಗಳು ವಾಸಿಸುವ ದ್ವೀಪವನ್ನು ತಲುಪಿ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಅಖಿಲ್ಲೆಸ್ ಮುಂತಾದವರ ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ಸಂಧಿಸಿ ಮಾತ ನಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೈವಜ್ಞನಾದ ಟೈರಸಿಯಸನು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನಿಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿ ಬಹುಕಾಲ ಸುಖದಿಂದ ಬಾಳುವನೆಂದು ತಿಳಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿ ಸೈರೆನ್, ಸ್ಕಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಖಾರಿಬ್ಡಿಸರ ಹಿಡಿತ ದಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ತ್ರಿನಕ್ರಿಯಾ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ತಂಗಿರುವಾಗ, ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನ ಸಂಗಡಿಗರು ಹಸಿವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸೂರ್ಯದೇವನ ಹಸು ಗಳನ್ನು ಕೊಂದು ತಿನ್ನುತ್ತಾರೆ ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವರು ಹಡಗು ಹತ್ತಿದ ಕೂಡಲೇ ಬಿರುಗಾಳಿಯೆದ್ದು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲರೂ ಸಮುದ್ರದ ಪಾಲಾಗುತ್ತಾರೆ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಮಾತ್ರ ಫೇಯಾಕಿಯ ದ್ವೀಪವನ್ನು ತಲುಪು ತ್ತಾನೆ ತನ್ನ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಪರದಾಟಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ನಂತರ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಆ ದ್ವೀಪದ ರಾಜನು ಒದಗಿಸಿದ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಇಥಾಕಾದ ರೇವೊಂದ ರಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ

ಅಥೆನಾಳು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಮನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ತೆಲೆ ಮಾಕಸನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಸಂಚನ್ನೂ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ, ಅವನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಭಿಕ್ಷುಕನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕುರಿಗಳನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಹಾಗೆ ಕೆಲವು ದಿವಸಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಥೆನಾಳು ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಇಥಾಕವನ್ನು ತಲುಪುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಅವನನ್ನು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಇರುವ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಮುಂದೆ ಮಾಡ ಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ

ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಅರಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಭಿಕ್ಷುಕನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದ ಅವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬೇಟೆಯ ನಾಯಿಯು ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಸಂತೋಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಪ್ರಾಣ ವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಒಳಹೊಕ್ಕು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಭಿಕ್ಷೆಬೇಡಲು, ತೆಲೆಮಾಕಸನನ್ನು ಉಳಿದು ಇತರರೆಲ್ಲರೂ ಅವನನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಭಿಕ್ಷುಕನಿಗೆ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನ ವೃತ್ತಾಂತವು ಗೊತ್ತಿದೆಯೆಂದು ತೆಲೆಮಾಕಸನು ತನ್ನ ತಾಯಿ ಪೆನೆಲೊಪೆಗೆ ತಿಳಿಸಲು, ಅದನ್ನು ಅವನಿಂದ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು

ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ಅವನನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆಸುತ್ತಾಳೆ ಅವನು ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯಿಂದ ಸಂತುಷ್ಟಳಾಗಿ, ಅವನನ್ನು ಗೌರವಿಸಲು ಅವನ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ತೊಳೆಯುವಂತೆ ತನ್ನ ಮುದಿ ಸೇವಕಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಈ ಸೇವಕಿಯು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವಳು. ಅವಳು ಆ ಭಿಕ್ಷುಕನ ಕಾಲನ್ನು ತೊಳೆಯುವಾಗ ಅದರ ಮೇಲಿದ್ದ ಹುಟ್ಟುಮಚ್ಚೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪೆನೆಲೊಪೆಗೆ ಅರುಹದಂತೆ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಅವಳಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ

ಮೂರನೆಯ ದಿವಸ ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ತನ್ನನರಸಿ ಬಂದ ಯೋಧರಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಹೆದೆಯೇರಿಸಿ ಬಾಣ ಹೂಡಿ ಹನ್ನೆರಡು ಬಳೆಗಳ ಸಂದಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಬಿಡುವುದೇ ಆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜಯಶೀಲನಾದವನನ್ನು ತಾನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಯೋಧನೂ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾನ ಭಿಕ್ಷುಕ ವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಅಂಗಳದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಕುರಿಕಾಯುವ ಸೇವಕನಿಗೂ ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರಿಗೂ ತನ್ನ ಕಾಲಿನ ಮೇಲಿದ್ದ ಮಚ್ಚೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ತಾನೇ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಒಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಪೆನೆಲೊಪೆಯ ಪ್ರೇಮಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವೀರಾಗ್ರಣಿಯೆನಿಸಿದ ಅಂತಿನೌಸನೂ ಈ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಭಿಕ್ಷುಕವೇಶದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಆ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು, ತೆಲೆಮಾಕಸನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಪ್ರೇಮಾರ್ಥಿಗಳೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನ ದಾದಿಯು ಪೆನೆಲೊಪೆಗೆ ತಿಳಿಸಲು, ಅವಳು ಯಾವುದೋ ದೇವತೆಯು ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದು ತನಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡಿರುವುದಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅಂಗಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತೆಲೆಮಾಕಸನನ್ನು ಪ್ರಶಂಸೆಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಗಂಡನೂ, ತನ್ನ ತಂದೆಯೂ ಆದ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಅವನನ್ನು ಅವಳು ಗೌರವಿಸದಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡು ತೆಲೆಮಾಕಸನು ಕೋಪಗೊಳ್ಳಲು, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನೇ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ತಾನು ಮಲಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಚದ ಕಾಲಿನ ಮರವನ್ನು ಕಡಿದವರು ಯಾರು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಇದು ಗೊತ್ತಿದ್ದುದು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಪೆನೆಲೊಪೆಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆಗ ಪೆನೆಲೊಪೆಯು ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದು ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ

ಒಡಿಸ್ಸ್ಯೂಸನು ತನ್ನ ತಂದೆ ಲಾರ್ತೆಸನ ತೋಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ

ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು, ಲಾರ್ತೆಸನು ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ ಆಗ ಒಡಿಸ್ಯೂಸನು ತಾನು ಚಿಕ್ಕವನಾಗಿದ್ದಾಗ ನೆಟ್ಟ ಗಿಡಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಕಾಲಿನ ಮೇಲಿನ ಮಚ್ಚೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಲು ಲಾರ್ತೆಸನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಸಂತೋಷದಿಂದಿರುವಾಗ, ಒಡಿಸ್ಯೂಸನಿಂದ ಹತರಾದ ವೀರರ ಸ್ನೇಹಿತರು ಅವನ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಿಬರುತ್ತಾರೆ ಆದರೆ ಜ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ಅಥೇನಾಳ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಒಡಿಸ್ಯೂಸ್ ಮತ್ತು ತೆಲೆಮಾಕಸರು ಅವರಿಗೆ ಭಯಂಕರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲು, ಅವರು ಹೆದರಿ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ಇಥಾಕಾದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಣದಾಗಿದ್ದ ಸುಖಶಾಂತಿಗಳು ನೆಲೆಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ **ಒಡಿಸ್ಸಿ** ಕಾವ್ಯವು ಸಮಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಒರೆಸ್ಟೀಸ್

ತ್ರಾಯ್‌ನಗರವನ್ನು ಜಯಿಸಿ ಸೂರೆಮಾಡಿದ ನಂತರ ಗ್ರೀಕ್ ಯೋಧರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನೂ ತನ್ನ ದೇಶವಾದ ಆರ್ಗಾಸಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬಹಳವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿರುತ್ತದೆ ಅವನ ರಾಣಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಥಯಸ್ಟೆಸನ ಮಗ ಎಗಿಸ್ಥಸಿನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ ಕುಲಟೆಯಾದ ಹೆಲೆನಳಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯ ಪುತ್ರಿಯಾದ ಇಫಿಜಿನಿಯಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನ ಮೇಲೆ ದ್ವೇಷವೂ ಉಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಅವನ ಆಗಮನವನ್ನೇ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ.

ಇದೊಂದನ್ನೂ ಅರಿಯದ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ವಿಜಯೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಂಬಿ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಬಂದಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಆರಾಧಕಳಾದ ಕಾಸಾಂಡ್ರ ಎಂಬ ತ್ರಾಯ್ ಯುವತಿಯನ್ನು ಸೆರೆಯಾಳಾಗಿ ಕರೆತಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳಲು ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಗಿಸ್ಥಸಿನಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಮ, ಇಫಿಜಿನಿಯಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಾರ ಇವುಗಳಿಂದ ಹೊಗೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅವಳ ದ್ವೇಷವು ಕಾಸಾಂಡ್ರಾಳನ್ನು ಕಂಡಕೂಡಲೇ ಮಾತ್ಸರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಜ್ವಲಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸದೆ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ಬಹಳ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಮರ ವಿಜಯಿಯಾದ ವೀರಾಗ್ರಣಿ ಮಾನವನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸತ್ಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕೆಂಪು ರತ್ನಗಂಬಳಿಯ ಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಅರಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಶುದ್ಧಿಸ್ನಾನವನ್ನು ಮಾಡಿ ತನಗೆ ವಿಜಯವನ್ನನುಗ್ರಹಿಸಿದ ಕುಲದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಪ್ರದಾನ ಮಾಡಲು ಸ್ನಾನದ ತೊಟ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಮೇಲೆ ಬಲೆಯಂತಿದ್ದ ವಸ್ತ್ರವೊಂದನ್ನೆಸೆದು ಬಲಿಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಕೆಡವಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇರಿಸಿದ್ದ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ಅವನನ್ನೇ ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂಚನ್ನು ಹೇಗೋ ಶಂಕಿಸಿದ್ದ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನಳ ಮಗಳು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಮುಂದೆ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾದ ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೂ ಇದೇ ಗತಿಯಾದೀತೆಂದು ಹೆದರಿ ಅವ

ನನ್ನು ಫೋಕಿಸಿಗೆ ತನ್ನ ಆಪ್ತರ ಮನೆಗೆ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ವಧಿಸಿದ ನಂತರ ಆರ್ಗಾಸಿನ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೈನ್ಯದ ಬಲದಿಂದ ಹೆದರಿಸಿ, ಎಗಿಸ್ಥಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾರು ರಾಜ್ಯಭಾರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ ಎಗಿಸ್ಥಸನು ಆರ್ಗಾಸಿನ ಆಸ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕರಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜೆಗಳು ಅಸಂತುಷ್ಟರಾಗಿದ್ದರೂ ನಿಸ್ಸಹಾಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾಳು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಸ ರಾಜರಾಣಿಯರಿಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನ ದೇಹವಾದರೋ ಯಾವ ಅಂತ್ಯಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಊರ ಹೊರಗೆ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ

ಫೋಕಿಸಿನಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾಗುತ್ತಾನೆ ಅಪೊಲ್ಲೊ ದೇವನು ಅವನಿಗೆ ಅವನ ತಾಯಿಯ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಆರ್ಗಾಸಿಗೆ ಹೋಗುವಂತೆಯೂ, ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆಯೂ ಆದೇಶವೀಯುತ್ತಾನೆ ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಪೈಲೆಡಿಸನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಗಾಸಿಗೆ ಬಂದು, ತನ್ನ ತಲೆಯ ಕೂದಲಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕತ್ತರಿಸಿ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನ ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲಿರಿಸುತ್ತಾನೆ

ಅದರ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳಿಗೆ ಒಂದು ಭೀಕರವಾದ ಸ್ವಪ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವಳ ಗಂಡನ ದೇಹವು ಸಂಸ್ಕಾರರಹಿತವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ದ್ರವ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ ಬರಲು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾಳನ್ನು ನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾಳು ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲಿರಿಸಿದ್ದ ಕೂದಲನ್ನು ನೋಡಿ, ಅದರ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಅದು ಒರೆಸ್ಟಿಸನದೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಎದುರಿಗೆ ಬಂದು ತಾನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಕಾರಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮಂದಿರು ಕಲೆತು ಮುಂದೆ ಕೈಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಪೈಲೆಡಿಸರು ಪರದೇಶದ ಯಾತ್ರಿಕರಂತೆ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಸತ್ತುಹೋದನೆಂಬ ಸುಳ್ಳು ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಇದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾದರೂ ಬಹಳ ದುಃಖವುಂಟಾದಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆಗ ಅವಳು ಹಿಂದೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನೊನನನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದ ಕತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಅವಳನ್ನು ವಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಯುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಕೂಗಿಟ್ಟು ಮಾತೃಹತ್ಯೆಗಾಗಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನನ್ನು

ಕಾಡುವಂತೆ ಬೇಡಿ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಎಗಿಸ್ಥಸನನ್ನೂ ಒರಸ್ಟೀಸನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಕೂಡಲೇ ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳ ಭಯಂಕರವಾದ ತಂಡವು ರಕ್ತಪಾತಮಾಡಿದ ಒರೆಸ್ಟೀಸನ ರಕ್ತವನ್ನು ಹೀರಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾ ಬರುತ್ತವೆ ಒರೆಸ್ಟೀಸನು ಹೆದರಿ ಡೆಲ್ಫಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗಿ ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಬಲಿಪೀಠವನ್ನು ತಬ್ಬಿ ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು ಅವನನ್ನು ಸುತ್ತುವರೆದು ಕಾದು ಕೂರುತ್ತವೆ ಅಪೊಲ್ಲೊ ಆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ನಿದ್ದೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಒರೆಸ್ಟೀಸನನ್ನು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಅಥೆನಾಳ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಹೇಳಿ ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ವಿಮೋಚನೆಯು ದೊರೆಯು ವುದೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಒರೆಸ್ಟೀಸನು ಅಥೆನ್ಸಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗಿ ಅಥೆನಾಳ ರಕ್ಷಣೆ ಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತಾನೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದನಂತರ ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಈ ಗಲಭೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಅಥೆನಾಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ಇದೇನೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಲು, ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು ನಡೆದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ ಆಗ ಅವಳು ಅಥೆನ್ಸಿನ ವೃದ್ಧಪೌರರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಅವರನ್ನು ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ತಾನೇ ಅಧ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ನಿಂತು ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ ಒರೆಸ್ಟೀ ಸನು ಮಾತೃಹತ್ಯೆಯೆಂಬ ಮಹಾಪಾತಕವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒರೆಸ್ಟೀಸನು ತಾನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಸ್ವಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲ್ಲ, ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಆಜ್ಞಾನುಸಾರವಾಗಿ ಎಂದು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣವೇನೆಂದು ಕೇಳಲು, ಅವನು ಅಪೊಲ್ಲೊ ದೇವರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಪೊಲ್ಲೊ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ತಾನು ಒರೆಸ್ಟೀಸನಿಗೆ ಇತ್ತ ಆದೇಶ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ್ದಲ್ಲ; ದೇವ ರಾಜನಾದ ಜ್ಯೂಸನದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರ ಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಎಸಗಿದ ಪತಿಹತ್ಯೆ ಮತ್ತು ಒರೆಸ್ಟೀಸನು ಎಸಗಿದ ಮಾತೃಹತ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದು ಕ್ಷಮ್ಯ, ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಹತ್ಯವು ಪುರುಷಹತ್ಯೆಯಷ್ಟು ಮಹತ್ತರವಾದ ದೋಷವಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯ ದಾಗಿ, ಈ ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳು ತಾಮಸ ಪ್ರಕೃತಿಯವರೂ, ಕ್ರೂರಿಗಳೂ ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಮಾತುಗಳು ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹವಲ್ಲ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ತಾಯಿತಂದೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ತಂದೆ, ತಾಯಿಯು ಕೇವಲ ಆಶ್ರಯ ಮಾತ್ರ; ಆದ್ದರಿಂದ ತಾಯಿತಂದೆಯರ ನಡುವೆ ಮಗನ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ತಂದೆಗೆ

ಸಲ್ಲಬೇಕೇ ಹೊರತು ತಾಯಿಗಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ವಧಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾದುದನ್ನು ಮಾಡಿರುವನೇ ಹೊರತು ನ್ಯಾಯಬಾಹಿರವಾದ ಯಾವ ತಪ್ಪನ್ನೂ ಮಾಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಪೊಲ್ಲೊ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿಚಾರಣೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಮತಗಳನ್ನು ನೀಡುವಂತೆ ಅಥೆನಾಳು ಅಥೆನ್ಸಿನ ವೃದ್ಧರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವರು ನೀಡಿದ ಮತಗಳು ಎರಡು ಕಡೆಗೂ ಸಮವಾಗಿರಲು, ಅವಳು ತನ್ನ ಮತವನ್ನು ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಕಡೆಗೆ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ ಇದರಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೆ ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳಾದರೋ ಹತಾಶರಾಗಿ, ಅಥೆನಾಳು ಪಕ್ಷಪಾತದಿಂದ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಾಳೆಂದು ಕೋಪದಿಂದ ಕೂಗೆಬ್ಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಥೆನಾಳು ಅವರನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಿ, ಈ ವಿಚಾರಣೆಯ ಸ್ಮಾರಕವಾಗಿ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪೌರರು ಒಂದು ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಂತೆಯೂ, ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ನೆಲೆಸಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ರಕ್ಷಕರಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಿ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅವರು ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳೆಂದಲ್ಲದೆ ಅನುಗ್ರಹದೇವತೆಗಳೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾಗುತ್ತಾರೆಂದೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಸುಪ್ರೀತರಾಗಿ ಶಾಂತರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟು ಕಥೆಯನ್ನೂ ಈಸ್ಕಿಲಸನು ಅವನ **ಒರೆಸ್ಟಿಯ** ಎಂಬ ನಾಟಕತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಇದರ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಸಂಧಿಸಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳನ್ನು ವಧಿಸುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಪ್ರತೀಕಾರದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಒಂದು ನಾಟಕವು ದೊರೆತಿದೆ

೪. ಐಫಿಜಿನಿಯ

ಅಗಮೆಮ್ನೊನನಿಗೆ ಐಫಿಜಿನಿಯ, ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ, ಮತ್ತು ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಎಂಬ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳಿದ್ದರು ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬಳು ಮಗಳಿದ್ದುದಾಗಿ ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ **ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ** ನಾಟಕದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತಲೂ ಹಿರಿಯವಳು ಐಫಿಜಿನಿಯ. ಪ್ಯಾರಿಸನು ಹೆಲೆನಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಅದರಿಂದ ಗ್ರೀಸ್‌ದೇಶಕ್ಕೇ ಆದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಟ್ರೋಜನರ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧಮಾಡಿ ಹೆಲೆನಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕರೆತರಲು ಗ್ರೀಕ್ ಯೋಧರು ಸೇನಾಸಮೇತರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಡಗುಗಳಲ್ಲಿ ಔಲಿಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದೆ ಹೊರಡುವುದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿದ್ದಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಗ್ರೀಸಿನ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ಯೋಧರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿದರು. ಆದರೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸಮುದ್ರದ ಗಾಳಿಯು ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಬೀಸಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಅನೇಕ ತಿಂಗಳುಗಳಾದರೂ ಅದು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಸೂಚನೆಯೇ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಹಡಗುಗಳು ಬಹಳ ಕಾಲ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳು ಕೊಳೆತು ಬೀಳಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಆಹಾರದ ಅಭಾವವೂ ತೀವ್ರವಾಗ ತೊಡಗಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ಯೋಧರಿಗೂ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಯು ಕಡಿಮೆ ಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿತು.

ಇದೆಲ್ಲವೂ ಯಾವುದೋ ದೇವತೆಯ ಆಗ್ರಹದಿಂದ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಯೋಚಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು ಆಗ ಗ್ರೀಕರ ದಳಪತಿಯಾದ ಅಗಮೆಮ್ನೊ ನನು ದೈವಜ್ಞ ಕಾಲ್ಕಾಸನನ್ನು ಕರೆಸಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳಿದನು. ಕಾಲ್ಕಾಸನು ಶಕುನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದನು. ವರ್ಷ ತುಂಬದಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನು ಅರ್ತೆಮಿಸ್ ದೇವತೆಗೆ ಬಲಿಕೊಡುವು ದಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಹರಕೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ಅದನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ವೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಅವನು ಒಂದು ಸಲ ಬೇಟೆಯಾಡುವಾಗ ಆ ದೇವತೆಗೆ ಪ್ರಿಯ ವಾಗಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣುಜಿಂಕೆಯೊಂದನ್ನು ಕೊಂದಿರುವನೆಂದೂ, ಅದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಅರ್ತೆಮಿಸಳು ತನ್ನ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂದೂ ಕಾಲ್ಕಾಸ್ ನುಡಿದನು. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೇನೆಂದು ಕೇಳಲು, ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಗಳಾದ ಐಫಿಜಿನಿಯಳನ್ನು ಅರ್ತೆಮಿಸಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಸಮರ್ಪಿಸಿದರೆ ಆ ದೇವತೆಯು ಶಾಂತಳಾಗಿ ಅನುಕೂಲವಾದ ಗಾಳಿಯನ್ನು

ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾಳೆಂದು ತಿಳಿಸಿದನು ಇದು ಅಗಮೆಮ್ನೊನನಿಗೆ ಅಮಾನುಷ ಕ್ರೂರಕೃತ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿದರೂ ರಾಷ್ಟ್ರಗೌರವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇತರ ಸೇನಾನಾಯಕರ ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದಲೂ ಇದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ಐಫಿಜಿನಿಯಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಂಗಡ ಕರೆತಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ ನಿಜಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರೆ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಅವಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವುದು ಅಸಂಭವವಾಗಿದ್ದಿತು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಯೂಲಿಸಿಸನು ಅದನ್ನು ತಾನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂದು ಹೇಳಿ ಆರ್ಗಾಸಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳನ್ನು ಕಂಡು ಐಫಿಜಿನಿಯ ಳನ್ನು ಅಖಿಲ್ಲೆಸನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆ ಮಾಡಲು ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ರುವುದಾಗಿಯೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಕರೆತರಲು ತನ್ನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿರುವು ದಾಗಿಯೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಮಾಚಾರದಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳು ಐಫಿಜಿನಿಯಳನ್ನು ಔಲಿಸಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡುಬರುತ್ತಾಳೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ನಿಜ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಅವಳು ಹೆಂಗಸೂ ನಿಸ್ಸಹಾಯಳೂ ಆಗಿದ್ದು ದರಿಂದ ಏನು ಮಾಡಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಚಿಂತಾಜನಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಮರುಗಿ, ಅವರನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಲು ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕೋಪಗೊಂಡ ಅಖಿಲ್ಲೆಸನು ಅವರನ್ನು ಈ ವಿಪತ್ತಿನಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಲು ಮುಂದೆ ಬರಲು ಗ್ರೀಕ್ ಸೈನಿಕರು ಅವನನ್ನು ಕಲ್ಲುಗಳಿಂದ ಹೊಡೆದು ಅವಹೇಳನಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೌನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಐಫಿಜಿನಿಯಳು ತನ್ನೊಬ್ಬಳ ಜೀವದಾನದಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಜನಾಂಗಕ್ಕೇ ಅಮರಕೀರ್ತಿ ಯನ್ನು ತರುವ ಟ್ರಾಯ್‌ನ ವಿಜಯದಂತಹ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗು ವುದಾದರೆ ತಾನು ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸುವುದಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬರು ತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವಳನ್ನು ಬಲಿಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿ ಅಗಮೆಮ್ನೊನನು ಕತ್ತಿಯನ್ನೆತ್ತಿ ಅವಳನ್ನು ವಧಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ತೆಮಿಸ್ ದೇವತೆಯು ಅವಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣುಜಿಂಕೆಯೊಂದನ್ನಿಟ್ಟು, ಅವಳನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಕಾಣದಂತೆ ಟೌರಸ್ ದ್ವೀಪಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕಳನ್ನಾಗಿ ನಿಯಮಿಸು ತ್ತಾಳೆ ಇದು ಈ ಕಥೆಯ ಒಂದು ಪಾಠ. ಇದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ **ಔಲಿಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯ** ಎಂಬ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಅವಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಲಿಯಾದ ಳೆಂಬ ಪಾಠಾಂತರವೂ ಇದೆ

ಟೌರಸ್ ದ್ವೀಪದ ಅರ್ತೆಮಿಸಳ ದೇವಾಲಯವು ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿನ ವಿಗ್ರಹವು ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದದ್ದೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಅದು ಆ ದೇಶದ ಕುಲದೇವತೆ. ಅದರ ಅರ್ಚಕಳಾಗಿ ಐಫಿಜಿನಿಯುಳು ಆರ್ತೆಮಿಸಳಿಂದಲೇ ನಿಯುಕ್ತಳಾಗಿದ್ದಳು. ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಿತು. ಆ ದ್ವೀಪವನ್ನು ತಲುಪಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರುಷನನ್ನೂ ಆ ದೇವತೆಗೆ ಬಲಿ ಕೊಡುವುದೇ ಆ ಪದ್ಧತಿ. ಹೀಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಗ್ರೀಕರನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಶುದ್ಧಿ ಮಾಡಿ ಅವರನ್ನು ಬಲಿಗೆ ಯೋಗ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಐಫಿಜಿನಿಯುಳದಾಗಿದ್ದಿತು. ಬಲಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇತರರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಕರ ವಂಚನೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಂದ ನೊಂದಿದ್ದ ಐಫಿಜಿನಿಯುಳು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದಲೇ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಕಳೆದುವು.

ಅಥೆನ್ಸಿನ ನ್ಯಾಯಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಅಥೆನಾಳಿಂದ ದೋಷರಹಿತನೆಂದು ಘೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಪ್ರತೀಕಾರ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಥೆನಾಳ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ, ಒರೆಸ್ಟಿಸನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದುವು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಪುನಃ ಅಪೊಲ್ಲೊವನ್ನು ಮರೆಹೊಗಲು, ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಆರ್ತೆಮಿಸಳ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಂದು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಅಥೆನಾಳ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರೆ ಈ ತೊಂದರೆಯು ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅಪೊಲ್ಲೊ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇಪ್ರಕಾರ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ಪೈಲೆಡಸರು ಟೌರಸಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವುದರೊಳಗೆ ಆ ದೇಶದ ದನಕಾಯುವವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು ಆರ್ತೆಮಿಸಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಲು ಸಾಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ

ಈ ವೇಳೆಗೆ ಐಫಿಜಿನಿಯುಳಿಗೆ ತವರಿನ ನೆನಪು ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಅವಳ ವೃತ್ತಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ಅವಳಿಗೆ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರೀಕರು ತನ್ನ ಊರಿನವರೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲು, ಅವರಿಂದ ತನ್ನ ಮನೆಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಆಸೆಯೂ, ಅವರ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕನಿಕರವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ತನ್ನ ತಾಯಿಯಿಂದಾದ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ವಧೆಯನ್ನೂ, ತನ್ನ ತಮ್ಮನಿಂದಾದ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಹತ್ಯೆಯನ್ನೂ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ತಮ್ಮನ ಸದ್ಯದ ಕರುಣಾಜನಕವಾದ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಕೇಳಿ ದುಃಖಪಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ತಮ್ಮನು ಬದುಕಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬಲಿಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅವಳಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಆ ಇಬ್ಬರು ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು ತಾನು ಉಳಿಸುವುದಾಗಿಯೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನು ತಾನು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲು,

ಪೈಲೆಡಸನನ್ನು ಉಳಿಸುವಂತೆ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಐಫಿಜಿನಿಯಳು ಒಂದು ಕಾಗದವನ್ನು ಪೈಲೆಡಸನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕೆನ್ನು ತ್ತಾಳೆ. ತಾನು ಇನ್ನೂ ಬದುಕಿರುವೆನೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತನ್ನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೆ ಅವಳು ಬರೆದ ಕಾಗದವೇ ಅದು ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಮುದ್ರದ ಮಧ್ಯೆ ತನ್ನ ಹಡಗು ಅಪಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಕಾಗದವು ನಷ್ಟವಾದರೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಪೈಲೆಡಸನು ಕೇಳಲು, ಆ ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ಬರೆ ದಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾಪಕದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಅವಳು ತನ್ನ ಅಕ್ಕನಾದ ಐಫಿಜಿನಿಯಳೆಂಬುದು ಒರೆಸ್ಟಿಸನಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಆಗ ಅವಳಿಗೆ ತಾನೇ ಒರೆಸ್ಟಿಸನೆಂದು ಹೇಳಲು, ಅವಳು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳೇನೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ಬೇಟೆಯಾಡು ತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಅವಳು ಕಸೂತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ್ದುದನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಅವಳು ತನ್ನ ಮಲಗುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿರಿಸಿದ್ದ ಪೆಲೊಪ್ಸನ ಭಲ್ಲೆಯ ವಿಷಯ ವನ್ನೂ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ಹೇಳಲು, ಐಫಿಜಿನಿಯಳಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಒರೆಸ್ಟಿಸನು ತಾನು ಆ ದ್ವೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾರಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಐಫಿಜಿನಿಯಳು ಅವರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ, ತಾನೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಅರ್ತೆಮಿಸಳ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೂ ಒಯ್ಯುವ ಒಂದು ಉಪಾಯವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾಳೆ

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆ ದ್ವೀಪದ ರಾಜನಾದ ಥೋಆಸನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಇನ್ನೂ ಬಲಿಗೆ ಏಕೆ ತಡವೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಬಲಿಗಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರೀಕರಿಬ್ಬರೂ ಮಾತೃ ಹತ್ಯಾ ದೋಷದಿಂದ ಅಶುದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆಂದೂ, ಅವರು ಮುಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅರ್ತೆಮಿಸಳ ವಿಗ್ರಹವೂ ಅಶುದ್ಧವಾಯಿತೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ವಿಗ್ರಹವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅವ ರನ್ನೂ ಶುದ್ಧಿಮಾಡಲು ಸಮುದ್ರ ಸ್ನಾನಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ತಾನು ಆ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಗ್ರೀಕರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಲ್ಪ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ಸಮುಂದ್ರದ ದಡಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಗ್ರೀಕರಿಬ್ಬರೂ ಅತಿ ಘೋರವಾದ ಪಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಶುದ್ಧರಾಗುವವರೆಗೆ ಅವರನ್ನು ನೋಡುವವರಿಗೂ ಆ ಪಾಪವು ಅಂಟುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ, ತಾನು ಸಮುದ್ರ ಸ್ನಾನದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುವವರೆಗೆ ನಗರದ ಎಲ್ಲಾ ಜನರೂ ಬಾಗಿಲು ಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಮನೆಗಳಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಐಫಿಜಿನಿಯ ಮತ್ತು ಇತರರು ಸಮುದ್ರದ ತೀರವನ್ನು ಸೇರಿದ ಕೂಡಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದ ಗ್ರೀಕರ ನೌಕೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ

ಸಮುದ್ರದ ಅಲೆಯು ಅವರ ಹಡಗನ್ನು ಪುನಃ ತೀರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಜನರು ಅವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಂಧಿಸಿ ರಾಜನ ಸಮ್ಮುಖಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನು ಅವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಲು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುತ್ತಿರಲು, ಅಥೆನಾ ದೇವತೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದುದೆಲ್ಲವೂ ತನ್ನ ಸಮ್ಮತಿಯಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿ, ಅರ್ತೆಮಿಸಳ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಆ ಗ್ರೀಕರ ಸಂಗಡ ಅಥೆನ್ಸಿನ ತನ್ನ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಕಲ ಮರ್ಯಾದೆಗಳೊಡನೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಥೋಆಸ್ ರಾಜನಿಗೆ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಥೋಆಸನು ಅದನ್ನು ಶಿರಸಾವಹಿಸಿ ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಅಥನ್ಸಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ **ಟೌರಸಿನಲ್ಲಿ ಐಫಿಜಿನಿಯಂ** ನಾಟಕದ ಕಥೆ.

೫. ಈಡಿಪಸ್

ಕಾಡ್ಮ್ಯಸನ ವಂಶದ ಲಾಬ್ಡ್ಯಕಸನ ಮಗ ಲಾಯಿಯಸನು ಥೀಬ್ಸ್‌ದೇಶದ ರಾಜನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಜೊಕಾಸ್ಟ ಅವನ ರಾಣಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ನಂತರ ಇವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮಗನು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಗುವಿನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಡೆಲ್ಫಿಯ ದೈವವಾಣಿಯು ಈ ಮಗುವು ಮುಂದೆ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಭೀಕರವಾದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ನುಡಿದಿರುತ್ತದೆ ಈ ಭವಿಷ್ಯದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಲಾಯಿಯಸ್ ಮತ್ತು ಜೊಕಾಸ್ಟ ಆ ಮಗುವಿನ ಎರಡು ಕಾಲುಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಮೊಳೆ ಹೊಡೆದು ಗಡಿನಾಡಿನ ಪರ್ವತಗಳಮೇಲೆ ಎಸೆದು ಬರುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಸೇವಕನೊಬ್ಬನ ಕೈಲಿ ಅದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂದು ಬಂದು ತಿಳಿಸಲು ಆ ಮಗುವು ಸತ್ತುಹೋಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯಿಂದಿರುತ್ತಾರೆ

ಆದರೆ ವಿಧಿಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಮಾನವ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಕಾರ್ಯ ಪರ್ವತದ ಮೇಲೆ ಮಗುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನಿಯುಕ್ತನಾಗಿದ್ದ ಸೇವಕನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಮನಸ್ಸು ಬರದೆ ಅದನ್ನು ನೆರೆನಾಡಾದ ಕಾರಿಂತ್ ದೇಶದ ಕುರುಬನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜನಿಗ ಹೇಳಲು ಹೆದರಿ, ತಾನು ಅದನ್ನು ಕೊಂದೆನೆಂದು ಸುಳ್ಳುಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಕಾರಿಂತ್ ದೇಶದ ಆ ಕುರುಬನು ಆ ಮಗುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೊರಗುತ್ತಿದ್ದ ತನ್ನ ದೇಶದ ರಾಜನಾದ ಪೊಲಿಬಸ್ಸನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಮಗುವಿನ ಕಾಲು ಹುಣ್ಣಿನಿಂದ ದಪ್ಪನಾಗಿ ಊದಿ ಗಡ್ಡೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಈಡಿಪಸ್ ಅಥವಾ ವರ್ಧಿತಪಾದನೆಂದು ಹೆಸರಿಡುತ್ತಾರೆ

ಕಾರಿಂತಿನ ರಾಜ ಪೊಲಿಬಸನೂ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಮೆರೊಪೆಯೂ ಈಡಿಪಸನನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಕುತ್ತಾರೆ ಈಡಿಪಸನೂ ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಅವನ ಘೋರವಾದ ಭವಿಷ್ಯವು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿ ತನ್ನ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಾದ ಪೊಲಿಬಸ್ ಮತ್ತು ಮೆರೊಪೆಯರು ಬದುಕಿರುವವರೆಗೂ ಕಾರಿಂತ್‌ಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶದ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಥೀಬ್ಸಿನಿಂದ ಡೆಲ್ಫಿಯ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ವೃದ್ಧನು ತನಗೆ ದಾರಿ ಬಿಡದಿದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ಈಡಿಪಸನನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು, ಈಡಿಪಸನೂ ಕೋಪದ ಭರದಲ್ಲಿ ಆ

ಮುದುಕನನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಲಿದ್ದ ದೊಣ್ಣೆಯಿಂದ ಹೊಡೆಯಲು ಆ ಮುದುಕನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಣಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಈಡಿಪಸನು ಮುಂದುವರೆದು ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ.

ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶವು ಬಹಳ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೊಳಗಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅದರ ರಾಜನನ್ನು ಯಾರೋ ನಿರ್ಜನವಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅನಾಯಕವಾಗಿದ್ದ ದೇಶವನ್ನು ಯಾವುದೋ ಭೂತವೊಂದು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸನು ಆ ಭೂತವನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ದೇಶವನ್ನೂ ಜನರನ್ನೂ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಇದರಿಂದ ಸುಪ್ರೀತರಾದ ಜನರು ಆ ದೇಶದ ರಾಜ್ಯಭಾರವನ್ನು ಈಡಿಪಸನಿಗೆ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಅನಂತರ ಅವನು ಹಿಂದಿನ ರಾಜನ ಹೆಂಡತಿ ಜೊಕಾಸ್ಟಾಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡುಮಕ್ಕಳೂ, ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸನು ವಿವೇಕಿಯೂ, ದಕ್ಷನೂ, ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಯೂ, (ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಪಘಾತವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯನೂ, ಜನಾನುರಾಗಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈಡಿಪಸನು ತಿಳಿಯದೆ ನಡಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಪಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರಲು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವನ್ನು ಹರಡುತ್ತಾರೆ ಇದು ಥೀಬ್ಸಿನ ಜನರನ್ನು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಅದರಿಂದ ಹೆದರಿದ ಜನರು ತಮ್ಮ ತಂದೆಯಂತಿದ್ದ ಈಡಿಪಸನ ಬಳಿ ಸಾರಿ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕೋರುತ್ತಾರೆ

ಈ ಘೋರವಾದ ವಿಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಈಡಿಪಸನು ತನ್ನ ಭಾವಮೈದುನ ಕ್ರಿಯೊನನನ್ನು ಡೆಲ್ಫಿಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೊನನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ ಈ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಜನಿಸಿದುದಲ್ಲ, ದೈವಕೋಪದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದುದು ದೈವಕೋಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಥೀಬ್ಸಿನ ರಾಜನಾದ ಲಾಯಿಯಸನ ಕೊಲೆ. ಲಾಯಿಯಸನ ಹತಕನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಿದ ಹೊರತು ಈ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗವು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅಪೊಲ್ಲೊ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೊಲೆಯು ನಡೆದು ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದುಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಲೀ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಲೀ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈಡಿಪಸನಾದರೋ ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಾಯಿ

ಯುಸನ ಹತ್ಯಾಕಾರಿಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ಬಂದು ತಪ್ಪನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಅವನಿಗೆ ದೇಶತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಇತರರಿಂದ ಅವನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟರೆ, ಅವನಿಗೆ ಆಶ್ರಯವೀಯುವವರೂ, ಅವನೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವವರೂ ಆ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಭಾಗಿಗಳಾಗುವರೆಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಕೊಲೆಪಾತಕನು ಯಾರೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದೆ ಇರಲು, ದೈವಜ್ಞನೊಬ್ಬನನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಕ್ರೆಯೊನನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಅದರಂತೆ ಅಂದಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ದೈವಜ್ಞ ಟೈರೆಸಿಯಸನನ್ನು ಕರೆತರುತ್ತಾರೆ.

ಟೈರೆಸಿಯಸನು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಅಂಧನಾಗಿದ್ದರೂ ಅಪೊಲ್ಲೊವಿನ ಪ್ರಸಾದದಿಂದ ಭೂತಭವಿಷ್ಯದ್ವರ್ತಮಾನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿಯಬಲ್ಲವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈಡಿಪಸನ ಘೋರವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದ ಅವನು ಈಡಿಪಸನಿಗೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಕೋಪಗೊಂಡ ಈಡಿಪಸನು ಟೈರೆಸಿಯಸನು ಈ ಕೊಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿರಬಹುದೆಂದು ಆಪಾದಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಕ್ರೂರವಾದ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುವೆನೆಂದು ಹೆದರಿಸುತ್ತಾನೆ ಇದರಿಂದ ಕೆರಳಿದ ಟೈರೆಸಿಯಸನು ಈಡಿಪಸನೇ ಲಾಯಿಯಸನ ಹತ್ಯಾಕಾರಿಯೆಂತಲೂ, ಮತ್ತು ಜೊಕಾಸ್ಟಾಳು ಈಡಿಪಸನ ಜನನಿಯೆಂದೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಲಾಯಿಯಸನ ಅನುಚರರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದ ಸೇವಕನೊಬ್ಬನಿರುವನೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲು, ಅವನಿಂದ ನಿಜಾಂಶವು ಹೊರಬೀಳುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಾರಿಂತಿನಿಂದ ಚಾರನೊಬ್ಬನು ಈಡಿಪಸನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಪೊಲಿಬಸನು ಮೃತನಾದನೆಂದೂ, ಇನ್ನುಮೇಲೆ ಈಡಿಪಸನು ಯಾವ ಭಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕಾರಿಂತಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಬಹುದೆಂದೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಮೆರೊಪೆಯು ಇನ್ನೂ ಜೀವಿಸಿರುವಳಲ್ಲಾ ಎಂದು ಈಡಿಪಸನು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರಲು, ಅವನಿಗೆ ಧೈರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು, ಆ ಚಾರನು ಈಡಿಪಸನ ಬಾಲ್ಯದ ರಹಸ್ಯವೊಂದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಡಿಪಸನು ಪೊಲಿಬಸ್ ಮತ್ತು ಮೆರೊಪೆಯರ ಮಗನಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾರ ಮಗನೆಂಬುದೂ ತಿಳಿಯದು. ಅವನನ್ನು ತಾನು ಥೀಬ್ಸಿನ ಕುರುಬನೊಬ್ಬನಿಂದ ಪಡೆದು ತನ್ನ ರಾಜನಾದ ಪೊಲಿಬಸನಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೆರೊಪೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಈಡಿಪಸನು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಆ ಚಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಥೀಬ್ಸಿನ ಆ ಕುರುಬನು ಯಾರೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಲು ಅವನೇ ಆಗ ತಾನೇ ಹೇಳಿಕಳುಹಿಸಿದ್ದ ಲಾಯಿಯಸನ ಅನುಚರನೆಂದು ತಿಳಿಯಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆ ಸೇವಕನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು

ಲಾಯಿಯುಸನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಸೇವಕ. ಜೊಕಾಸ್ಟ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಇವನ ವಶಕ್ಕೇ ಆದರೆ ತಾನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ವೆಂದೂ, ಆ ಮಗುವೇ ತನ್ನೆದುರಿಗೆ ನಿಂತಿರುವ ಈಡಿಪಸನೆಂದೂ ಅವನು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೇನಾದರೂ ಆಧಾರವಿದೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಲು ಈಡಿಪಸನ ಕಾಲಿನ ವಿಕಾರವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಇದರಿಂದ ಈಡಿಪಸನ ಘೋರ ಸ್ಥಿತಿಯು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಜೊಕಾಸ್ಟಾಳು ಅರಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಓಡಿಹೋಗಿ ನೇಣುಹಾಕಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಈಡಿಪಸನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೂಜಿಗಳಿಂದ ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುರುಡ ನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಅನಂತರ ತಾನು ವಿಧಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ತಾನೇ ಗುರಿಯಾಗಿ ಈಡಿಪಸನು ಥೀಬ್ಸ್ ದೇಶವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ದೇಶವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಾ ಅನೇಕ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ ಕೊನೆಗೆ ಅಥೆನ್ಸಿಗೆ ಒಂದು ಮೈಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ರುವ ಕೊಲೊನೊಸ್ ಗ್ರಾಮದ ಹೊರತೋಟಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ನಂತರ ಕ್ರೆಯೊನನು ಥೀಬ್ಸಿನ ರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ ಥೀಬ್ಸಿನ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಸಹ ಒಂದೆ ತಮಗೆ ಮಹದುಪಕಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದ ಈಡಿಪಸನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಈಡಿಪಸನ ಅನ್ಯಾಯವಾದ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮರುಕಗೊಂಡ ದೇವತೆಗಳು ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ವರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅವನು ಇನ್ನುಮುಂದೆ ಪವಿತ್ರನಾದವನೆಂದೂ, ಮತ್ತು ಅವನು ಜೀವಿಸಿರುವವರೆಗೆ ಅವನು ವಾಸ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಅವನ ಮರಣದ ನಂತರ ಅವನ ಸಮಾಧಿಯಿರುವ ದೇಶವು ಸದಾ ಸುಭಿಕ್ಷ, ಸೌಭಾಗ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆಯೂ ಅನುಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ದೇವವಾಣಿಯಿಂದ ಅರಿತ ಥೀಬ್ಸಿನ ಪ್ರಜೆಗಳು ಕ್ರೆಯೊನನನ್ನು ಮುಖಂಡ ನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಈಡಿಪಸನ ಬಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಒಲಿಸಿ ತಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಆದರೆ ತನ್ನ ಕಷ್ಟದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಿರಲಿ ಮಾನವ ಸಹಜವಾದ ಕರುಣೆಯನ್ನೂ ಕೂಡ ತೋರದೆ ತನ್ನನ್ನೂ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಗಟ್ಟಿ, ಈಗ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಥೀಬನರ ಕೃತಘ್ನತೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಕಪಟವರ್ತನೆಗಳಿಂದ ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದ ಈಡಿಪಸನು ಅವರನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಹೊರಗಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಕೊಲೊನೊಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾತನಾ ಮಯವಾದ ತನ್ನ ಜೀವನಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರಶಾಂತಚಿತ್ತನಾಗಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈಡಿಪಸನ ಮರಣದ ನಂತರ ಥೀಬ್ಸಿನ ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಲ್ಲೇ ಯುದ್ಧವಾಗಿ ಅವರು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮೃತದೇಹಗಳಿಗೆ ಯಾರೂ ಅಂತ್ಯಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಕೂಡದೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ್ದ ಕ್ರೆಯೊನನ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಈಡಿಪಸನ ಮಗಳಾದ ಅಂತಿಗೊನೆಯು ಮರಣದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿದ್ದ ಕ್ರೆಯೊನನ ಮಗನಾದ ಹಯ್‌ಮೊನನು ತಾನೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ಥೀಬ್ಸಿನ ಅತಿದಾರುಣವಾದ ಒಂದು ದುರಂತಕಥೆ ಇದನ್ನು ಸೊಫೊಕ್ಲೆಸನು ತನ್ನ **ಈಡಿಪಸ್ ದೊರೆ, ಕೊಲೊನೊಸಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್** ಮತ್ತು **ಅಂತಿಗೊನೆ** ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಈಡಿಪಸನ ಮಕ್ಕಳು ರಾಜ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರು ರಚಿಸಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ದೊರಕಿವೆ

೬. ಮೀಡಿಯ

ಗ್ರೀಕರ ರಾಜಪುತ್ರ ಜೇಸನನು ಚಿನ್ನದ ತುಪ್ಪಟವನ್ನು ತರಲು ಕಾಲ್ಕಿಸ್ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ರಾಜಪುತ್ರಿ ಮೀಡಿಯಳು ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವನು ಆ ಚಿನ್ನದ ತುಪ್ಪಟವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಅವಳನ್ನೂ ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳು ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ದ್ರೋಹಮಾಡಿ, ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಿ, ತನ್ನ ತಮ್ಮನನ್ನೂ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ ಜೇಸನನು ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ದೇಶವಾದ ಇಯಾಲ್ಕಸಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಜೇಸನನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನಾದ ಪೆಲಿಯಾಸನು ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ತಾನೇ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಜೇಸನನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದಿರಲು, ಮೀಡಿಯಳು ತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಹೂಡಿ ಪೆಲಿಯಾಸನ ಪುತ್ರಿಯರೇ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಜೇಸನನಿಗೆ ರಾಜ್ಯವು ದೊರಕುವ ಬದಲು, ಅವನು ಮೀಡಿಯ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ದೇಶಭ್ರಷ್ಟನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ

ಜೇಸನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳು ಇಯಾಲ್ಕಸಿನಿಂದ ಕಾರಿಂತ್ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ ಅಲ್ಲಿ ಜೇಸನನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅವನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಮೀಡಿಯಳು ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಮೀಡಿಯಳಲ್ಲಿ ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದಲೋ, ಜೇಸನನು ಕಾರಿಂತಿನ ರಾಜ ಕ್ರೆಯೋಸನ ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮೀಡಿಯಳು ಇದರಿಂದ ಅವಮಾನಿತಳಾಗಿ, ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಪ್ರಜ್ವಲಿತವಾದ ಪ್ರತೀಕಾರ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ, ವಿಷಲೇಪಿತವಾದ ಚಿನ್ನದ ಕಿರೀಟ ಮತ್ತು ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಜೇಸನನ ನವ ವಧುವಿಗೆ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಕೈಲಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟುಕೊಡಲೇ ಆ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೂ ವಿಷದ ಜ್ವಾಲೆಯಿಂದ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ ದುಃಖಭರದಲ್ಲಿ ಅವಳ ದೇಹವನ್ನು ಅಪ್ಪಿದ ಅವಳ ತಂದೆಯೂ ಮೃತನಾಗುತ್ತಾನೆ ಈ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ತನ್ನ ಶತ್ರುಗಳು ತನ್ನ ಮೇಲಿನ ಸೇಡನ್ನು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ತೀರಿಸಬಹುದೆಂಬ ಭಯದಿಂದಲೂ, ಮತ್ತು ಜೇಸನನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಂಕಟವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕೆಂತಲೂ, ಮೀಡಿಯಳು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತಾನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಅನಂತರ ಹೆಲಿಯಾಸ್ ದೇವನಿಂದ ದತ್ತವಾದ ರಥವನ್ನೇರಿ ಶತ್ರುಗಳ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಆರ್ಗಾಸನ ಎಗ್ಯೂಸನಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ **ಮೀಡಿಯ** ನಾಟಕದ ಕಥೆ.

ಪ್ರಮಾಣ ಲೇಖನಾವಳಿ

ARISTOTLE, *Poetics*: Ed and Tr I. BYWATER (1909).
   ,,   ,,   : Ed. and Tr S H BUTCHER (4th ed 1907)
   ,,   ,,   : Ed. with com. D W. LUCAS (1968)
   ,,   ,,   Tr T A W BUCKLEY (1914)
   ,,   ,,   Tr LANE COOPER (1913)
   ,,   ,,   : Tr H FYFE (1927)
   ,,   ,,   Tr L J POTTS (1953)
   ,,   ,,   : Tr T TWINING (1789)
   ,, *Rhetoric*   : Tr. W RHYS ROBERTS (1924)
   ,, *Nicomachean Ethics* Tr J A K THOMPSON (1953).
   ,, *Politics*. Tr. E BARKER (1946)
   ,, *De Anima* Tr J A SMITH (1931).
   ,, *Select Fragments* Tr W D ROSS (1952).

LANE COOPER and ALFRED GUEDEMAN *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* (1928).

ABERCROMBIE, L *Principles of Literary Criticism* (1932)
   ,,   . *The Idea of Great Poetry* (1925)

ALLAN, D J.. *The Philosophy of Aristotle* (1952)

ATKINS, J W A · *Literary Criticism in Antiquity*. Vol I. (1934)

BENN, A W.. "*Aristotle's Theory of Tragic Emotion*" (Mind N S XXIII 84-90, 1914)

BOSANQUET, B. *A History of Aesthetic* (1892).

BROOKS, C and WIMSATT, W *A History of Criticism* (1957).

BURKE, K · *A Grammar of Motives* (1945).

BUTCHER, S H *Some Aspects of the Greek Genius* (1891)

CLARK, B. H *European Theories of the Drama* (1919).

COOMARASWAMY, A. *Figures of Thought and Figures of Speech*.

COOPER, L : *An Aristotelian Theory of Comedy* (1922).

COURTHOPE, W J.· *Life in Poetry and Law in Taste* (1901).

CRANE, R S *The Structure of Poetry an[illegible] [illegible]uage Criticism* (1953)

DENNISTON, J. D. *Greek Literary Criticism* ([illegible]4)

ELIOT, T. S · " *The Perfect Critic* " (*The Sacred Wood*, 1920)

FERGUSSON, F *The Idea of a Theatre* (1949)

GILBERT, A H " *The Aristotelian Catharsis* " (*Philosopical Review*, Vol. 35. 301-14 1926)

GILBERT, K E " *Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle's Poetics* " (*Philosophical Review*, Vol. 45. 558-73 1936).

GILBERT, K. E. and KUNH, H *A History of Aesthetics* (1939).

GOMPERZ, T. *The Greek Thinkers*, Vol IV (1912)

HARDIE, R P " *The Poetics of Aristotle* " (Mind. N. S IV. 350-64 1895)

HARKNESS, B *Imitation and Theme* (*Journal of Art and Aesthetic Criticism*, Vol XII. 1953).

HILL, D M · " *Catharsis—An Excision from the Dictionary of Critical Terms* " (*Essays in Criticism*, No. 3. 1957)

HOUSE, H . *Aristotle's Poetics* (1956)

JAEGAR, W.: *Aristotle* (1948).

LODGE, R. C *Plato's Theory of Art* (1953).

LUCAS, F L · *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics* (1957)

MARSHALL, J. S " *Art and Aesthetics in Aristotle* " (*Journal of Art and Aesthetic Criticisum*, Vol. XII. 1953)

MCKEON, R : " *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity* "; " *Aristotle's Conception of Language and the Arts of Language* " (*Critics and Criticism* Ed. R. S. CRANE, 1952).

MCKEON, R. · *Thought, Action and Passion* (1953).

MURRAY, G. · " *Poesis and Mimesis* " (*Essays and Addresses*, 1922)

MURRAY, G.: *Introduction to the Translation of Aristotle's Poetics* By I. BYWATER (1920).

NEWMAN, J. H : *Poetry with reference to Aristotle's Poetics* (1829).

.A'ı ublic
,, ɔs
,, ɪʊ
PRICKARD, A O.. *Arıstotle on the Art of Poetry* (1891).
RANSOME, J C · "*The Cathartıc Princıple*" (*The World's Body*, 1938).
RANSOME, J. C "*The Lıterary Crıtıcısm of Arıstotle*" (*Lectures in Crıtıcısm*, 1949)
RICHARDS, I A . *Prıncıples of Lıterary Crıtıcısm* (1925).
ROBERTS, W R *Greek Rhetorıc and Lıterary Crıtıcısm* (1928).
ROSS, W. D . *Arıstotle* (1923).
SAINTSBURY, G *A Hıstory of Crıtıcısm and Lıterary Taste ın Europe*, Vol I (1900)
SAINTSBURY, G. · *Locı Crıtıcı* (1903)
SCOTT-JAMES, R A . *The Makıng of Lıterature* (1940).
SHIPLEY, J T (Ed) *Dıctıonary of World Lıterature* (1953)
SIKES, E E *The Greek Vıew of Poetry* (1931)
SMART, J S "*Tragedy*" (*Essays and Studıes by Members of the Englısh Assocıatıon*, Vol 8, 1922)
SPINGARN, J E : *A History of Lıterary Crıtıcısm ın the Renaıssance* (1899)
TAYLOR, A E *Arıstotle.*
WEINBERG, B . "*Robertello on the Poetıcs*"; "*Castelvetro's Theory of Poetics*" (*Crıtıcs and Crıtıcısm*, Ed R S. CRANE, 1952).
ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಕೆ. ಆರ್ ಗ್ರೀಕರ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ (೧೯೪೧).
ರಾಘವಾಚಾರ್, ಕೆ ವಿ : ಅಂತಿಗೊನೆ
,, "ಗ್ರೀಕರ ರುದ್ರನಾಟಕ" (ಸಂಭಾವನೆ, ೧೯೪೧)
ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ತೀ. ನಂ · ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ (೧೯೫೩).
ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಎನ್.: "ರುದ್ರಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆನಂದಾಸ್ವಾದ" (ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ, ಸಂಪುಟ ೩೬, ೧೯೫೫)
ಹೊರೆಸನ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ (೧೯೬೯).